عبد العظيم أنيس	محمود أمين العالم

فى
الثقافة المصرية

دار الثقافة الجديدة

□ فى الثقافة المصرية □

الطبعة الأولى ـ دار الفكر الجديد ـ القاهرة ـ ١٩٥٥
الطبعة الثانية ـ دار الأمان ـ الرباط ـ ١٩٨٨

الناشر : (للطبعة الثالثة)

دار الثقافة الجديدة
٣٢ شارع صبرى أبو علم
ت : ٣٩٢٢٨٨٠

غلاف : محمد عزام

مقـــدمـــة

بقلم حسين مروه
من رابطة الكتاب العرب

هذا كتاب اختص به مؤلفاه ثقافة مصر وحدها، فلماذا أقدم له اذن ؟

سؤال لا بد ان يرد الى بعض الاذهان، ولعل في مطاوي السؤال شيئاً من الاعتراض على الكتاب نفسه .. ومن هنا يرد سؤال آخر :

— لماذا جعل المؤلفان هذا الكتاب «في الثقافة المصرية»، لا في الثقافة العربية بوجه عام، ما دام الامر في هذا الباب، ان الحدود الفاصلة بين ثقافة هذا البلد العربي وثقافة ذاك البلد العربي، نكاد نحتاج في تعرفها الى شيء من الجهد، ولا سيما الحدود الفاصلة بين ثقافات تلك البلدان العربية التي يمكن القول بأنها تتقارب وتتفاعل في معظم الخطوط الهامة الكبرى من اوضاعها، كمصر وسورية ولبنان والعراق والاردن ؟

والواقع انني اقدم لهذا الكتاب، وأكبر همي أن اجيب عن هذا السؤال الاخير نفسه، وذلك بأن اؤكد هذا التقارب والتفاعل، ثم ان أوضح ان هذه الدراسات المعمقة هنا في نقد الثقافة المصرية، لم توضع — واقعا — لهذا الغرض وحده، بل اراها وضعت لتصلح ان تكون نقداً للثقافة في كل بلد من هذه البلدان العربية، التي يقول السؤال ان بينها تقارباً وتفاعلا في الخطوط الهامة الكبرى من اوضاعها الشاملة.

واوضح ما يدل على هذا، ان واضعي هذه الدراسات، انما وضعاها وهما يخوضان معركة فكرية هي معركتنا نحن الآن هنا في لبنان، ومعركة اخواننا الكتاب العرب الواقعيين هناك في سوريا والاردن والعراق والسودان والجزيرة، وحتى بلدان المغرب العربي في الجانب البعيد، نعني بها هذه المعركة الازلية الابدية بين كل جديد وكل قديم، بين ثقافة تنعكس فيها آراء وافكار ومفاهيم وقيم تسند مصالح فئة من المجتمع يكاد يتلاشى دورها التاريخي وينقضي، وبين ثقافة تنعكس فيها آراء وافكار ومفاهيم وقيم تريد ان تدل على مكان فئة تَلِدُ في المجتمع جديداً، لكي تنقل هذا المجتمع الى دور تاريخي جديد، ثم لكي ترفع هذا المجتمع الى منزلة ارحب وفضاء اوسع وانسانية اسمى وحياة أجمل وافضل .

فمن هذا التقارب والتفاعل بين كثير من اوضاع الحياة العربية في مصر وبين كثير من اوضاع الحياة العربية في غير مصر من اقطار العرب، ومن هذه الوحدة في المعركة الفكرية الحاضرة التي خاضها مؤلفا الكتاب ونخوضها نحن اليوم في كل بلد عربي — من هذا التقارب والتفاعل ومن هذه الوحدة في المعركة الفكرية، نرى في هذا الكتاب، في هذه الدراسات النقدية المعمقة التي احتواها، ان الامر فيه لا يختص الثقافة المصرية الا بوجوه من الاختصاص تنبع من قسمات البيئة المصرية، التي لا بد ان تنفرد بها كل بيئة وان تقاربت مع غيرها في سائر القسمات والملامح والخصائص .

ومعنى هذا انك لو جعلت عنوان هذا الكتاب «في الثقافة العربية» ما خرجت عن موضوعه، او مواضيعه المتنوعة، الا من حيث يعنى بأوضاع مصرية تنبثق من حياة المصريين في بيئتهم الاجتماعية الخاصة، والا من حيث الامثلة التي تدور عليها دراسات الكتاب، فان هذه مصرية خالصة، ولكنها هي ايضاً تعكس وجوها شتى من التقارب بين ثقافة عربية في مصر وثقافة عربية في غير مصر من ديار العروبة، كما تعكس وجوها اخرى أظهر دلالة على وحدة المعركة التي يخوضونها في مصر ونخوضها في غير مصر من ديار العروبة هذه.

وفي رأيي انه كان من حق المؤلفين — مع ذلك — ان يضعا دراستهما على هذا النحو من التخصيص، في حيز الثقافة المصرية، ذلك ليكونا اقرب الى الدقة في التحديد والتعيين وضبط المقاييس،من حيث أن تجربتهما الحية التي ينبغي ان تبدأ منها نقطة الانطلاق الى المقاييس العامة، انما هي تجربة عاشت وتكاملت في هذا الحيز من الثقافة العربية العائشة في أرض مصر والمنعكسة عن حياة مصر .

ولعله كان من الخير لنا ان المؤلفين اختصا الثقافة المصرية بهذا النقد العلمي، ولم يعمماه الى الثقافة العربية، فانهما استطاعا بهذا التخصيص ان يتناولا موضوعهما، او مواضيعهما، في نطاق تجربتهما الخاصة، بحيث تهيأ لهما ان يتمثلا التجربة، وان ينطلقا منها الى المقاييس العامة على بصيرة وتدبر وتعمق وامتلاء، فجاءت دراستهما — بفضل هذا — اوفى وأكمل منها لو انهما جعلا وكدهما الى نقد الثقافات العربية بوجه عام، دون تمثل حقيقي حي لكثير من جوانب هذه الثقافات العربية في خارج مصر .

ولست اقصد بهذ ان أتهم المؤلفين بنقص في تمثل جوانب الثقافات العربية غير المصرية، بل اقصد ان الثقافة المصرية هي أعلق هذه الثقافات بتجربتهما الحية النامية،

فهي ــ اذن ــ اقرب لان تكون عندهما مصدر انطلاق الى المقاييس العامة في حيوية وترابط عضوي متكامل متوائق .

ولعلي ارى ان معظم الخير الذي نفيده من دراسات هذا الكتاب جاءت من هنا، اي من هذا الترابط العضوي المتكامل المتوائق بين تجربة المؤلفين الفاضلين وتمثلهما لنتاج الثقافة المصرية الخاصة، وبين هذه الحدود والضوابط النقدية التي انتهت اليها دراساتهما القيمة في هذا الكتاب.

على ان في هذه الدراسات النقدية، امراً آخر غير مسألة تقارب الاوضاع في البلدان العربية وتفاعلها، امراً يدعونا، بأشد توكيداً من مسألة التقارب والتفاعل هذه، الى ان نجعل من دراسات هذا الكتاب مرتكزاً لنقد ثقافاتنا العربية كلها في سائر بلدان العروبة، على هذا النحو من النقد الجديد، مهما اختلفت الاوضاع العامة في هذه البلدان .

وهذا الامر الآخر، هو ان المؤلفين الفاضلين أقاما دراساتهما النقدية «في الثقافة المصرية» على أسس علمية موضوعية تصلح ان تكون مقياساً دقيقاً لكل محاولة من هذا القبيل لنقد أية ثقافة عربية في أي بلد عربي، وان لم يكن شيء من التقارب في الاوضاع العامة بين مصر وبين ذلك البلد، اذا صح هذا الافتراض واقعا .

بل يمكن القول، الى ذلك، ان هذه الدراسات ــ بكونها قد بنيت على أسس علمية موضوعية منضبطة ــ تصلح ان تكون مقياساً دقيقاً ايضاً لنقد اية ثقافة وادب وفن، أيا كان الوطن الذي تنتسب اليه الثقافة او ينتسب اليه الادب والفن، ما دامت الاسس التي تقوم عليها هذه الدراسات انما هي ذات وجود موضوعي، مستقل عن ذوات الافراد وعن الوان عواطفهم ومذاهب عقولهم وتخالف اذواقهم او توافقها، كما هو مستقل عن تخالف البيئات او توافقها كذلك .

وليس استناد النقد في هذه الدراسات الى أسس موضوعية، يعني الغاء الاثر الشخصي في تكوين الصيغ الثقافية، من ادب وفن وافكار ونظريات وقيم فكرية واجتماعية، بل ذلك يعني، كما قرر المؤلفان ان «الثقافة، كتعبير فكري او ادبي او فني او كطريقة خاصة للحياة، انما هي في الحقيقة انعكاس للعمل الاجتماعي الذي يبذله شعب من الشعوب بكافة فئاته وطوائفه، ومظهر لما يتضمنه هذا العمل الاجتماعي من علاقات متشابكة، وجهود مبذولة، واتجاهات» (ص ٢٥).

ويزيد هذا الامر وضوحاً، ما قاله المؤلفان ايضاً من «**أن المفكر او الفنان او الاديب عندما يعبر، انما يختار مادته الخام من عناصر هذا المجتمع ومن علاقاته المتفاعلة، اراد هذا ام لم يرد، قصد هذا ام لم يقصد، وان هذه العناصر والعلاقات تكشف في داخلها عن موقف محدد من هذا الاخطبوط الاستعماري الجاثم على وجداننا القومي، المعرقل لعملياتنا الانتاجية الابداعية. وعلى هذا، فان اختياره لمادته الخام، ومعالجته لهذه المادة، ستحدد صدقه في مواجهة هذا الواقع، وفي صياغة حركته والتعبير عنه**» (ص ٢٨ — ٢٩).

نرى من ذلك كله ان الرجوع بتحديد مفهوم الثقافة، اية كانت صيغها التعبيرية، الى حركة التطور الاجتماعي، وكون هذه الحركة تعمل دائماً وفق قوانين موضوعية، ليس يلغي اختيار الافراد ولا الاثر الشخصي في ابداع العمل الثقافي، بل هو يحله مكانه الحق من عملية التطور، ويجعل قضية «اختيار» الفرد لمادته الخام و «اختياره» للطريقة التي يعالج بها هذه المادة، ثم اختياره في صياغة حركته والتعبير عن موقفه من الواقع — اقول : انه يجعل قضية اختيار الفرد، مفكراً كان ام اديبا ام فناناً، امراً حقيقياً لا ينكر اثره في الابداع الفكري او الادبي او الفني، ولكنه اثر انعكاسي يرتبط ارتباطاً تفاعلياً مع حركة القوانين الموضوعية للتطور الاجتماعي .

وهنا لا بد من العودة الى مسألة مفهوم الثقافة من الأساس، لنرى الى الجهد القيم الذي اضطلع به المؤلفان، في تحديد المدلول الحقيقي للثقافة، وفي وضع هذا الامر ضمن نطاقه العلمي الصحيح، بحيث كشفا النقاب عن محاولات المفكرين الرجعيين لان ينحرفوا بمدلول الثقافة عن حقيقته الموضوعية المتحركة المتطورة، الى تفسير جامد لا يقبل حركة ولا نمواً ولا تطوراً، وانما يقف عند بعض المظاهر العرضية الثانوية المتجمدة، كما فعل ت. س اليوت بجعله الدين اساساً للثقافة الانجليزية، بل الاوروبية عامة .

وقد وضع المؤلفان هذه القضية وضعاً علمياً صحيحاً، وحددا جوانبها تحديداً منفتحاً، واسع الافق، يتقبل الهواء والنور، ويتحرك مع التاريخ بطواعية ومرونة وتوافق، ويتجاوب مع قوانين التطور الاجتماعي على اروع ما يكون التجاوب، فاذا الثقافة بمدلولها العلمي التطوري هذا، لا تنكر الدين عاملا مساعداً من عواملها، كما لا تنكر الوضع الجغرافي، ولا تجعل العامل الاقتصادي اساسها الاوحد، وان كان هو العامل الحاسم في العملية الاجتماعية التي تكون الثقافة احدى ثمراتها .

فالثقافة — اذن — بهذا المدلول العلمي المتطور، ليست سوى «محصلة لعملية متعددة العوامل، يقوم بها المجتمع بكافة فئاته ومختلف وسائله»، وهي «ترتبط بهذه العملية المتفاعلة، لا ارتباط معلول محدد بعلة محددة، وانما ارتباط تفاعل كذلك» .

ومن هنا نعلم ان هذا المدلول العلمي للثقافة يجعل منها ذاتها «**عاملاً موجهاً فعالاً، كذلك، في العملية الاجتماعية نفسها**» .

في ضوء هذا التفسير استطاع المؤلفان ان يضعا للثقافة المصرية حدودها ومشخصاتها ومعالمها، وفي ضوئه كذلك استطاعا ان يبرهنا على فساد كون الجنس او العنصر عاملاً في تكوين ثقافة ما، او اساساً لتحديد ثقافة ما، وان يفضحا — تبعاً لفساد نظرية الجنس — خرافة التفرقة بين العقلية الشرقية والعقلية الغربية، وان يخلصا من ذلك الى هذه الحقيقة العلمية الثابتة، وهي أن «**العقل الانساني واحد مشترك في خصائصه الجوهرية، وليس ثمة عقل شرقي وعقل غربي، او ثقافة شرقية وثقافة غربية، وانما هي اختلافات تقوم على اساس تغاير الملابسات الاجتماعية وتمايز المستويات وتنوع العمليات الاجتماعية**» (ص ٢٧).

والمهم عندنا في هذا كله، ان تحديد الثقافة بهذه الحدود العامة الموضوعية، يؤدي بنا الى تحديد قضية الادب والفن، بما انهما مظهران حقيقيان من مظاهر الثقافة، بل بما انهما اقوى ما تعبر بهما ثقافة كل شعب عن نفسها باشكال جمالية الصياغة والمضمون معاً .

فان التحديد القيم لمفهوم الثقافة على الوجه الذي اسلفنا،يقضي حتماً بأن يتخذ التعبير الفني، او الادبي، طابع الحركة التفاعلية في المجتمع، عن وعي كان ذلك من الفنان او الاديب ام عن غير وعي، كما يقضي هذا التحديد حتماً بأن يكون لكل اديب او مفكر او فنان موقف معين من «العملية الاجتماعية» في كل وطن وشعب، سواء أكان هذا الموقف ايجابياً ام سلبياً، وسواء أجاء عن قصد وتفكير ام كان مجرد تأثر انعكاسي لا قصد فيه ولا تفكير .

وعلى هذا الصعيد الواقعي نفسه، رأينا المؤلفين يحددان العلاقة مثلاً بين نظرية الزمان والقدر عند توفيق الحكيم وبين تاريخ مصر القومي، والعلاقة بين الرمزية الشعرية عند بشر فارس وبين المستويات الاجتماعية في مصر، كما يشيران الى الدلالة الاجتماعية للاخلاق عند شوقي .

وعلى هذا الصعيد الواقعي بالذات، رأينا المؤلفين ايضاً يحددان مقومات النقد الادبي القائم على اساس المدرسة الواقعية الجديدة، ومقومات الادب الابداعي نفسه كما تفهمه المدرسة الواقعية الجديدة هذه، ذلك بأنهما يريان — من على هذا الصعيد — «ان الادب بناء متراكب ينمو نمواً داخلياً ويصوغ واقعاً اجتماعياً صياغة متسقة» (ص ٤٥).

وفي نطاق هذا التحديد المنطلق المنفسح للادب، نرى كيف تتحول قضية الصياغة والمضمون في العمل الادبي، او قضية الصورة والمادة، من مفهومها «الكلاسيكي» الجامد، الى مفهومها البنائي الجديد، فاذا هي تخرج من اسار ذلك الفهم القاصر لعلاقة الصياغة بالمضمون، او علاقة الصورة بالمادة، الى رحابة هذا الفهم المتطور الذي يرى علاقة كل منهما بالآخر علاقة الخلية الحية النامية بالخلية الحية النامية، في الجسم الحي الواحد النامي الذي يتألف منهما معاً، ويقوم كيانه عليهما مجتمعين مترابطين متفاعلين، بعد ان كانت علاقة ما بينهما قائمة في اذهان القدامى واتباعهم من المحدثين، على «المزاوجة» و «الثنائية» المفتعلة المتحجرة، التي تفترض ان لكل من الصياغة والمضمون وجوداً مستقلاً عن وجود الآخر في دلالته ومعناه، وان اتصل به في واقعه العملي البنائي !..

ومن هذا التفريق بين فهم المدرسة النقدية القديمة وبين فهم المدرسة الواقعية الجديدة، لعلاقة الصياغة بالمضمون، او الصورة بالمادة في العمل الأدبي، نخلص مع المؤلفين الى التفريق بين أدب هؤلاء الذين لا يزالون يتبعون المدرسة القديمة، وبين ادب الواقعيين الآخذين بمضمون الدلالة الاجتماعية الموضوعية للأدب، فنرى الى ما يتميز به ادب اولئك «من جمود وانفصال عن حركة الحياة» وما يتميز به أدب هؤلاء من حيوية وحركة وتجاوب مع نبضات الحياة.

ثم نخلص من ذلك الى امر هذه التهمة التي يرددها اتباع المدرسة القديمة في النقد والأدب، حين يتحدثون عن الحركة النقدية الجديدة، من انها تحتفل بالجانب الاجتماعي من العمل الادبي اكثر من احتفالها بالجانب الفني، اي الشكلي، او الصياغي، وهنا نرى من اين تصدر هذه التهمة المعادة المبتذلة .

ان هذه التهمة تصدر حقاً من ذلك الفهم «الكلاسيكي» لعلاقة الصورة بالمادة، الذي يفرغ على العمل الادبي وجوداً «مزدوجاً» ذا طبيعة «ثنائية» ثم يقصر طبيعة الصورة على اللفظ، ويقصر طبيعة المادة على المعنى .

هكذا اكتشف المؤلفان مصدر التهمة، وهو كشف ذو اهمية حقاً، لانهما بذلك استطاعا ان يردا الامر الى نصابه، فيوضحا ان اللفظ او اللغة ليست الا اداة من ادوات الصورة، وما هي بالصورة ذاتها، وان المعنى كذلك ليس هو الا اداة من ادوات المادة في الادب، وما هو المادة نفسها. «فالمعاني والالفاظ، سواء بسواء، وسائل وادوات لما هو اجل واعظم» (ص ٤٠).

فما هو هذا «الأجل والأعظم» ؟ .

يجيبنا المؤلفان بان صورة الادب هي «حركة متصلة في قلب العمل الادبي، نتبصر بها في دوائره ومحاوره ومنعطفاته، ونتنقل بها في داخل العمل الادبي من مستوى تعبيري الى مستوى تعبيري آخر، حتى يتكامل لدينا البناء الادبي كائناً عضوياً حياً» (ص ٤١). وأما مادة الادب، فهي كما يقول المؤلفان : «احداث تقع وتتحقق داخل العمل الادبي نفسه، ويشارك التذوق الادبي في وقوعها وتحققها، وهي بدورها عمليات متشابكة متفاعلة، يفضي بعضها الى بعض افضاء حياً لا تعسف فيه ولا افتعال، والصورة — في الحقيقة — هي جماع هذه العمليات المفضية، هي هذه الحركة النامية المتجهة في داخل العمل الادبي بين احداثه لابرازها وربطها بالعناصر الاخرى التي يتكامل بها البناء الادبي» (ص ٤١).

وفي هذا الضوء يتبين لنا ان تهمة احتفال المدرسة النقدية الواقعية بالجانب الاجتماعي اكثر من احتفالها بالشكل الادبي، تهمة متهافتة نشأت عن قصور الفهم «الكلاسيكي» عن ادراك هذا التواثق العضوي بين صورة الادب ومادته، بين صياغته ومضمونه، او قصوره عن ادراك ان العمل الادبي «تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملاً عضوياً حياً» (ص ٤٤).

وفي هذا الضوء نفسه ايضاً، يبدد المؤلفان وهماً شائعا يتصل بتلك التهمة ذاتها، وهو ان توكيد الحركة النقدية الجديدة في تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الادبي، يعني اهمال قيمته الفنية، او صياغته الادبية.

يبدد المؤلفان هذا الوهم الشائع بقولهما ان تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الادبي، يؤدي — بالعكس — الى «الكشف عن كثير من الاسرار

الصياغية» (ص ٤٤). وذلك واضح بناء على هذا الفهم الجديد لعلاقة الصياغة بالمضمون، كما حدده المؤلفان ذلك التحديد الرائع الذي تقدم .

ولكن الامر يزداد وضوحاً وجلاء وقوة اقناع، حين ننتقل في صفحات الكتاب، من المقاييس العامة هذه الى الجزيئات والتفاصيل، اي الى النقد التطبيقي، فنقف مع الدكتور عبد العظيم انيس عند شخصية «علي طه» في رواية «فضيحة في القاهرة» لنجيب محفوظ، فترى هذه الشخصية باهتة، اذ نرى «علي طه» ليس بذي هدف واضح، لقد «اختلطت عليه المسائل. كان مهيأ للاشتغال بالسياسة، ولكن السياسة كما يعرفها هو، لا كما يعرفها الناس، ولو وجد حزباً ذا مبادىء اجتماعية لاشترك فيه بلا تردد، ولكن اين هذا الحزب ؟. فهل ينتظر حتى تنشأ الاحزاب الاجتماعية ثم يشترك بها ، ام يأخذ هو في الدعوة اليها منذ الآن ؟. لا شك ان الانتظار اسهل واحكم، اذ ما جدوى الدعوة الى الاصلاح الاجتماعي في بلد لا يشغله شاغل عن الدستور والمعاهدة» . (من رواية «فضيحة في القاهرة») .

يريد نجيب محفوظ ان يصور «علي طه» ذا اتجاه اشتراكي، فتراه هكذا يفهم «مضمون الموقف الاشتراكي في بلد شبه مستعمر كمصر... فالاشتراكية اذن لا تعني عنده — اي نجيب محفوظ — موقفاً وطنياً سليماً من المعاهدة والدستور، وانما تعني موقفاً اجتماعياً فقط، كأن قضية الكفاح الاجتماعي يمكن ان تعزل عن قضية الكفاح الوطني في بلد كمصر، وكأن الاستعمار ليس هو العقبة الاولى في القضاء على المظالم الاجتماعية» (ص ١١٩).

اذن، هنا خطأ في المضمون عند نجيب محفوظ، وقد ادى هذا الخطأ في المضمون الى خطأ في تكوين شخصية انسانية من شخصيات الرواية، وهذا معناه الخطأ في الصياغة الروائية، لانه جاء «بتخطيط باهت لشخصية مصبوبة في قوالب ميتة» .

فـ «لماذا كان علي طه هكذا في الرواية ؟. والاجابة واضحة، هي ان مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية ، كقضية المعاهدة والدستور، هي التي قضت على «علي طه» في الرواية وقدمته لنا في هذه الالوان الباهتة الميتة» (ص ١١٩).

ونقف ايضاً مع الاستاذ محمود امين العالم — احد مؤلفي الكتاب — عند رواية «اهل الكهف» لنرى الى «مأساة الزمن عند توفيق الحكيم» كيف تبرز في مضمون العمل الادبي، فتتأثر بها الصياغة الروائية تبعاً للمضمون .

ذلك اذ نرى توفيق الحكيم يصور في «اهل الكهف» مصر الحديثة، فاذا هي «مصر المهزومة الخانعة المكبوتة، الخاضعة لسيطرة ملوكها المرفوضين وحكامها المستبدين، مصر التي نعرفها من اساطير كهنة الفراعنة وامثال عجائزنا وعجزتنا، لا مصر الشعب، ولا مصر الكفاح» (ص ٦٤).

هذا خطأ واضح في المضمون الادبي للرواية، قد استتبع خطأ في صياغتها الروائية الفنية، اذ جاء ابطالها وقد «أفقدهم توفيق كل ارتباطاتهم الحية بواقعهم الانساني الكبير. لم تعد الحياة عندهم عملية وجهداً ومشاركة»...

«كانت حياتهم الجديدة ضيقة للغاية بحدود رغباتهم المحدودة. لم تكن عملية بحق، بل كانت علاقة شخصية ذات طرف واحد ثابت، فيه استقطاب وجمود. ولهذا كان الزمن — الذي هو في الحقيقة عملية موضوعية خلاقة — في هذه المسرحية، حداً للعلاقة الشخصية» (ص ٦٤).

من هنا يبدو جلياً أروع ما يكون الجلاء كيف يكون الخطأ في المضمون، خطأ في الصياغة نفسها، وكيف يتواثق المضمون والصياغة هذا التواثق العضوي الذي يأبى التفكيك ويرفض «التزاوج» و «الثنائية» بين الدلالة الاجتماعية في المضمون الادبي وبين الدلالة الجمالية في الصياغة والتعبير .

ونقف مثل ذلك مع الاستاذ محمود امين العالم مرة اخرى في بحث «الشعر المصري الحديث»، نرى كيف يطبق هذه المقاييس النقدية القائمة على أسس الدلالة الاجتماعية الموضوعية للادب، وكيف تظهر لنا — خلال عملية التطبيق هذه — حركة التكامل الحي في قلب العمل الادبي، فتجعل من صورة الادب ومادته وحدة عضوية تتنامى وتتضافر على تحديد القيمة الفنية والدلالة الاجتماعية في عمل واحد وفي آن واحد معاً .

ونرافق الاستاذ العالم وهو يستعرض مختلف التيارات الشعرية المصرية في مرحلة ما بين مفتتح القرن العشرين وبين عام ١٩٤٦، وما أعقب هذه المرحلة حتى اليوم،

ثم نرافقه وهو ينفذ من خلال الظواهر التعبيرية الى جوهر الدلالات الاجتماعية القائمة في مضامين الشعر وطرائقه الصياغية، فاذا بنا نجد انفسنا وكأننا نستعرض هذه التيارات الشعرية نفسها في بلدان عربية غير مصر، في لبنان مثلا او في سورية او في العراق. ثم اذا بنا نجد مشابه كثيرة بين هذا التيار هنا وذاك التيار هناك، الا ما تقتضيه فوارق لا بد منها في طبائع بعض الظروف والملابسات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية الداخلة في الاطار الخاص بالبيئة المصرية .

وندقق في مصدر هذه الالفة بيننا وبين البحث فنرى ذلك يرجع الى امرين اثنين: اولهما هذا التقارب الواضح بين بلداننا العربية هذه في كثير من القضايا الوطنية والملابسات السياسية ومقتضيات التطور الاجتماعي، وثانيهما هذه الأسس النقدية التي يعتمد عليها البحث، بما فيها من تجاوب وتناغم مع حركة القوانين الموضوعية للتطور الاجتماعي، وبما فيها من حيوية الفهم لحقيقة العلاقة بين الصياغة والمضمون، او الصورة والمادة في العمل الادبي، كما شرحنا من قبل .

ولا بد ان نقف، بعد، مع المؤلفين في باب «حصاد المعركة» عند هذه المناقضة الطريفة بينهما وبين الدكتور طه حسين في قضية ادب الطبيعة، فان الدكتور طه حسين يرى ان القول بكون مضمون الادب في جوهره يعكس مواقف ووقائع اجتماعية، انما يفضي الى القول بأن «كل اثر ادبي لا يصور الوقائع والمواقف الاجتماعية عندنا ليس ادباً، ومعنى ذلك ان الادب لا ينبغي ان يصف الطبيعة التي نعيش معها على هذه الارض، فالانهار والاشجار والجبال والسهول والوديان والحيوان، وما شاء الله من هذه الاشياء التي تتألف منها الطبيعة، لا تصلح موضوعاً او مضموناً للاديب» (هذا الكلام للدكتور طه حسين) .

وهنا لا استطيع ان اكتم القارىء انني رأيت المؤلفين عند هذه القضية يبلغان ذروة من الابداع الادبي، ويتخطيان مهمة النقد المجرد، بما يصنعان من إحكام الصلة بين أدب الطبيعة هذا وبين الادب ذي المضمون الاجتماعي، ويصور لنا بوضوح رائع كيف ان ادب الطبيعة انما هو — في الحقيقة — «ادب انساني يعكس مشاعر وتجارب انسانية، وانه ليس تسجيلاً لطبيعة عارية تماماً من الظلال الانسانية، وانما هو تعبير عن خبرة انسانية» (ص ٥٦).

ولكن هذه الاشارة لا تكفي دلالة على مكان الابداع في هذا الموقف، وانما يحتاج

الامر الى ان تقف انت مع المؤلفين عند عرضهما الرائع للأمثلة الناطقة في هذا الباب .

وهكذا نسير مع المؤلفين في صفحات الكتاب، موضوعاً موضوعاً، وفكرة فكرة، وقضية قضية، فنجد هذا التواثق الحي بين المقاييس العامة وبين **مشخصاتها التطبيقية** ونجد هذا التواثق نفسه أيضا بين القوانين الموضوعية للتطور الاجتماعي وبين التطبيق الدقيق اليقظ لهذه المقاييس، بحيث يصح — كما قلت اولا الأمر — ان نجعل من هذه الدراسات مرتكزاً لكل محاولة نقدية ثقافية في أي بلد من بلداننا العربية وان نتخذ من هذه الدراسات كذلك منهجاً علمياً للكشف عن كنوز ثقافاتنا الوطنية، ولاحياء تراثنا الفكري العربي القديم حين يتيسر لنا ان نتوفر على إحياء هذا التراث وفق أسس نقدية موضوعية حية من هذا القبيل.

لقد جاءت هذه الدراسات في وقت الحاجة الى مثلها، لكي نضع مسألة الادب الواقعي، ومسألة الثقافة الوطنية للبلدان العربية، في مكانهما من حركة التحرر الوطني العارمة الواثبة في اقطار الشرق كله، وفي مكانهما ايضاً من هذه المعركة الضارية التي يخوضها اليوم كتاب العرب الاحرار الى جانب قوى السلم والاستقلال والتقدم، ضد الكتاب الآخرين الذين يقفون في المعركة — عن وعي وغير وعي — الى جانب قوى الحرب والدمار والاستعمار، تلك التي يشتد بها اليوم سعار الاضطهاد للفكر الانساني التقدمي في كل مكان، لان هذا الفكر يملأ قلوبها رعباً، ويزلزل اركانها زلزالاً ...

وبعد، من اجل هذا كله كان حقاً علي أن اقدم لهذا الكتاب، وان اختص به مؤلفاه الفاضلان ثقافة بلدهما مصر، ثم بهذا كله أجيب عن سؤال من يسأل : لماذا جعل المؤلفان كتابهما هذا «في الثقافة المصرية» ولم يجعلاه في الثقافة العربية بوجه عام ؟..

ونحسب — آخر الأمر — ان الاستاذ محمود امين العالم والدكتور عبد العظيم انيس، أغنى نفساً وعقلاً، وأكثر امتلاء بشعور الحق والخير والواجب، من ان يحتاجا الى الشكر على جهدهما القيم العظيم هذا .

حسين مروة
من رابطة الكتاب العرب

بيروت — آيار (مايو) ١٩٥٥

مقدمة جديدة

هذا الكتاب .. أين نحن منه اليوم ، وأين هو منّا !

محمود أمين العالم
عبد العظيم أنيس

لم نكتب مقدمة لهذا الكتاب عندما صدر لأول مرة فى بيروت عام ١٩٥٥ ، أى منذ أربعة وثلاثين عاما . وها نحن بعد هذه السنوات الطويلة نكتب مقدمة له . والحقيقة أنها ليست مقدمة بقدر ما هى تعقيب وإن جاء فى مقدمة الكتاب . ذلك أنها حصيلة خبرة هذا الكتاب فى حياة الأدب العربى ، إبداعا ونقدا ، وهى حصيلتنا من هذه الخبرة .

أين هذا الكتاب منا اليوم ، وأين نحن من هذا الكتاب ؟

لعلنا نحب فى البداية أن نقدم تعريفا للكتاب ، نقول تعريفا لا تحليلا . فالتحليل تفضل بكتابته منذ أربعة وثلاثين عاما الصديق العزيز والمناضل الشيوعى والمفكر الجليل الشهيد حسين مروة ، تمنينا أن يكون بيننا اليوم ليكتب هو عنا مقدمة الطبعة الجديدة ، ليكتب حصيلة هذا الكتاب عبر كل هذه السنوات .

نحن إذن لا نقدم تحليلا ، وإنما سنعرف بالكتاب تعريفا موضوعيا تاريخيا .
فالحق أن هذا الكتاب ليس كتابنا وحدنا ، وإنما هو الإبن الشرعى لمرحلة حية من مراحل الغليان والتحول فى الإبداع الأدبى والفكرى خلال سنوات الأربعينيات وبداية الخمسينيات . والغريب أنه أخذ صيغته هذه على نحو لم يكن مقصودا به أن يكون كتابا .
فالحاصل أن أستاذنا الدكتور طه حسين نشر مقالا بعنوان « صورة الأدب ومادته » معتبرا أن اللغة هى صورة الأدب وأن المعانى هى مادته . فكتبنا رداً عليه مختلفين معه

حول هذا التحليل للأدب إلى لغة ومعنى ، مفضلين تحليله إلى صياغة ومضمون . وما كنا فى الحقيقة نقصد أبعد من تقديم رؤية للأدب تختلف عن الرؤية التى كانت سائدة ، والتى كان يغلب عليها الطابع الانطباعى الذوقى من ناحية أو الطابع الكلاسيكى التقريرى من ناحية أخرى . فما قصدنا أبعد من تحديد الدلالة الاجتماعية للأدب [لا الدلالة البيئية كما كان شائعا أيضا آنذاك] فى ارتباط عضوى حميم مع بنيته التى تصوغه أدبا . ولكن سرعان ما اعتبر هذا المقال « بيانا » أو « مانيفستو » أدبيا جديدا ، وتفجرت حوله معركة أدبية حادة على صفحات الصحف المصرية عندما اتهم الدكتور طه حسين مقالنا بأنه « يونانى لا يُقرأ » وعندما خرج اتهام الأستاذ عباس العقاد لنا عن حدود النقد الأدبى إلى حدود الادانة البوليسية بقوله فى رده علينا : « إننى لا أناقشهما وإنما أضبطهما . . إنهما شيوعيان » !

وفى الحقيقة لم تكن القضية أساسا هى قضية وضوح أو غموض كما أدعى طه حسين ، كما لم تكن القضية قضية شيوعية أو غير شيوعية ، فما كنا نخفى انتماءنا للفكر الماركسى قط . وإنما كانت قضيتنا هى تحديد وتجديد مفاهيم النقد الأدبى العربى ، والحق ما ذكرنا فى البداية ، فى غير تواضع زائف ، أننا لم نكتب من درجة الصفر فى النقد الأدبى العربى ، لم نكن نبدع « أيساً من ليس » على حد تعبير فيلسوفنا العظيم الكندى ، بل كنا نسعى إلى تنظير ظواهر فى النقد والابداع الأدبى كانت تتجلى وتنمو وتتعاظم منذ الأربعينيات .

كنا نعتبر ما كتبنا ونكتبه هو مرحلة جديدة تخطو بالنقد خطوة أبعد من « الديوان » للعقاد والمازنى ، ومن « الغربال » لميخائيل نعيمة ، هذين الكتابين اللذين كانا يعبران عن الحركة الأدبية الجديدة التى تجسدت فى أدب المهجر من ناحية وفى مدرسة أبوللو بعد ذلك من ناحية أخرى . ولا شك أن هاتين المدرستين كانتا تعبران عن مظاهر تجديدية فى بنية الأدب وأساليبه وفى دلالاته وتجاربه ، وهى ما يمكن أن نسميه بأدب الوجدان أو التيار الرومانسى . ولا نستطيع أيضا أن ننكر أن طه حسين — رغم الطابع العقلانى لدراساته الأدبية — كان فى النقد الأدبى ينتسب بشكل أو بآخر إلى نفس هذا التيار الأدبى .

إلا أنه فى الأربعينيات وبداية الخمسينيات ، ومع مخاض النضال الوطنى والاجتماعى للشعب فى مرحلة تاريخية جديدة ، أخذت تتجلى فى بنية الأدب وأساليبه مظاهر أخرى تتجاوز مدرسة المهجر ومدرسة أبوللو ، متواكبة ومتفاعلة مع نهوض حركة وطنية ديمقراطية ذات آفاق اجتماعية جديدة ، طبعت هذا الإبداع الجديد بطابع واقعى .

ولم يقف الأمر عند هذه الظواهر الواقعية الجديدة فى الابداع ، بل أخذت هذه الظواهر تجد مفكريها ومنظريها عند كتاب من أمثال يحيى حقى و سلامة موسى و عمر فاخورى و مفيد الشوباشى و أنور المعداوى و رئيف خورى و لويس عوض و محمد مندور و حسين مروة واحسان عباس و غيرهم ، رغم ما بينهم من اختلاف فى مستوى التحليل وفى الأساس المعرفى . ولهذا لم نصدر عن مغالاة أو تواضع زائف عندما أشرنا فى البداية إلى أن مقالنا فى الرد على طه حسين لم يكن بداية من الصفر لحركة نقدية جديدة ، وإنما كان فى الحقيقة امتدادا لهذا التراث النقدى فى ظروف إبداع أدبى جديد ، وإن يكن محاولة أكثر تحديدا وبلورة من ناحية المفاهيم والقيم التى أخذت تتخلق فى هذه الحركة الابداعية والنقدية .

على أن هذا المقال عندما صدر فى عام ١٩٥٤ لم يكن فى حقيقة الأمر يعبر عن هذا المسعى النظرى النقدى الأدبى فحسب ، وإنما كان يتضمن مسعى نقديا اجتماعيا وسياسيا كذلك . فلقد كانت معركة الديمقراطية محتدمة فى مصر آنذاك ، وكان مقالنا ذو الطابع الأدبى الخالص سلاحا من أسلحتها . ولعل هذا ما تنبه له الأستاذ العقاد ، فخرج عن مناقشة مقالنا فى ساحة النقد الأدبى ليتصدى لنا فى الساحة الاديولوجية بشكل مباشر .

ثم حدث بعد ذلك أن أصدر مجلس قيادة الثورة فى أواخر سبتمبر ١٩٥٤ قراره بفصلنا نحن الاثنين من وظيفتينا كمدرسين بجامعة القاهرة : عبد العظيم أنيس من قسم الرياضة البحتة بكلية العلوم و محمود أمين العالم من قسم الفلسفة بكلية الآداب . وسافر عبد العظيم أنيس إلى لبنان ليعمل عدة شهور مدرسا بمعهد احصاء الدولى (فرع بيروت) ، وليبدأ فى كتابة سلسلة من المقالات عن الرواية المصرية الحديثة على

ضوء تطور النضال الوطنى والاجتماعى فى مصر بمجلة « الثقافة الوطنية » التى كانت المجلة الثقافية للحزب الشيوعى اللبنانى ، وتفرغ محمود أمين العالم لكتابة مقالات فى النقد الأدبى فى مجلة « الآداب » اللبنانية وغيرها من مجلات وصحف تلك المرحلة . ومن لبنان كتب عبد العظيم أنيس إلى محمود أمين العالم يعرض عليه اقتراحا من بعض أدباء بيروت بتجميع كل هذه المقالات وإصدارها فى كتاب واحد . وتمت الموافقة وقام الصديق العزيز والناقد اللبنانى الأستاذ محمد ابراهيم دكروب بتجميع المقالات والاشراف على اخراجها ونشرها فى كتاب . كما تفضل شهيدنا العظيم حسين مروة بكتابة مقدمة له . وهكذا صدر كتاب « فى الثقافة المصرية » عام ١٩٥٥ . وبصدور هذا الكتاب تحولت المقالة التى كتبناها ردا على طه حسين مع بقية المقالات الأخرى إلى رؤية متكاملة فى النقد الأدبى العربى المعاصر جمعت بين الجانب النظرى والتطبيقى معا .

وما أن صدر هذا الكتاب حتى اختلفت ردود الفعل إزاءه اختلافا شديدا . ولعل أبرز ما وجه إليه من نقد وإدانة مقال نشر فى مجلة الرسالة الجديدة فى عدد أول يونيو سنة ١٩٥٦ بعنوان : « نقادنا الواقعيون غير واقعيين » بقلم كمال يوسف [وهو فيما كان معروفا آنذاك الاسم القلمى للأستاذ أبو سيف يوسف] . والمقال يتهم الكتاب بأنه يمزق الجبهة الأدبية ويجرح الأدباء ويستفزهم ، ويأخذ على الكتاب أنه يكثر من الاستفادة من الأمثلة الأجنبية فى نقده بدلا من الاستناد الى التراث القومى والشعبى ، كما يأخذ عليه غموض تعابيره مما يجعلها عصية على فهم القراء ولهذا فهو غير موجه للشعب ، ولم يكن طه حسين متجنيا عندما قال « يونانى فلا يقرأ » ثم يختتم الأستاذ كمال يوسف نقده قائلا : « العيب الخطير والمميت فى كتاب (فى الثقافة المصرية) انه لم يكتب ليكون عامل توحيد بين جميع الكتاب والأدباء الشرفاء الذين ينتمون إلى مختلف المذاهب الأدبية » ، ويسوق مثالا على ذلك هو « كيف يمكن أن تصدر الرسالة الجديدة فى أول يناير وفيها دعوة حارة من الأستاذ يوسف السباعى إلى الأدباء والقراء لكى يشتركوا فى تحديد أهداف جمعية الأدباء ثم لايستجيب لهذه الدعوة ناقد مثل محمود أمين العالم « الذى يتحدث و يكثر الحديث عن الواقعية ؟ أترى يوسف السباعى قد أساء إلى الواقعية عندما كتب يقول إن هدف الجمعية الأول هو حماية الأدب من الابتذال والضعف وتوجيهه إلى الخير ، خير الوطن والإنسانية » .

والملاحظ فى هذا النقد أنه لم يتبين الدلالة الاجتماعية التى كان هذا الكتاب حريصا على إبرازها فى مواجهة النقد الانطباعى السائد ، بل لعل هذا النقد كان يسعى إلى تغليب الدلالة القومية فى النقد الأدبى على الدلالة الاجتماعية فضلا عن أنه فى الحقيقة كان تعبيرا لا عن خلاف نظرى فحسب ، وإنما كان أيضا تعبيرا عن اختلاف عملى حول الموقف من جمعية الأدباء آنذاك .

والحقيقة أن هذا الكتاب لم يكن خاليا من البعد الوطنى والقومى والشعبى وإن كان الجديد فيه هو إبراز الدلالة الاجتماعية الطبقية فى ارتباط عضوى مع البنية الجمالية ، وكان — كما ذكرنا من قبل — يشارك فى معركة الديمقراطية التى كانت محتدمة ، فى ذلك الوقت بين اليسار أو جانب منه وبين السلطة الناصرية .

إلا أن النقد الآخر الأكثر أهمية هو الذى أثير بعد صدور الكتاب وما زال مثارا حتى اليوم حول هذه العلاقة التى تحدث عنها الكتاب بين الشكل والمضمون أو بين الصياغة والمضمون . فبعض الأدباء والنقاد راح يدحض هذه الثنائية بين الصياغة والمضمون . فالأدب فى نظرهم لا يعرف هذه الثنائية فليس ثمة تمايز أو تمييز بينهما إذ ليس هناك شكل وهناك مضمون . بل هناك عمل فنى واحد . على أن البعض راح مؤخرا يستبدل بثنائية الشكل والمضمون ثنائية أخرى هى ثنائية الدال والمدلول أو يكتفى بعبارة البنية إلى غير ذلك .

ولسنا هنا فى مجال مناقشة هذه القضية ، ولكن حسبنا بيان أننا عندما عرضنا لثنائية الشكل والمضمون ، لم نعرض لها كطرفين مستقلين متوازيين ، بل قلنا فى نص ردنا على طه حسين : « إن صورة الأدب [شكله أو صياغته] ليست فى الأسلوب الجامد ، وليس هى اللغة ، بل هى عملية داخلية فى قلب العمل الأدبى لتشكيل مادته وإبراز مقوماته ... حركة متصلة فى قلب العمل الأدبى نتبصّر بها فى دوائره ومحاوره ومنعطفاته وننتقل بها داخل العمل الأدبى من مستوى تعبيرى إلى مستوى تعبيرى آخر ليتكامل لدينا البناء الأدبى كائنا عضوياً حياً ... » ثم قلنا : « الصورة الأدبية أو الصياغة عملية لتشكيل هذا المضمون وإبراز عناصره وتنمية مقوماته » ثم قلنا : « ان الأدب بناء متراكم ينمو نموا داخليا ويصوغ واقعا اجتماعيا صياغة متسقة » ثم « العمل الأدبى بناء تتكامل صورته ومادته بعملية باطنة فيه هى كماله وحقيقته » .

من هذه النصوص وغيرها نتبين أنه لا انفصال فى بنية العمل الفنى بين الصياغة والمضمون ، بل هما وحدة واحدة متفاعلة متحركة نامية داخل العمل الأدبى . ولعل هذا المفهوم الذى قدمناه عام ١٩٥٤ أكثر نضجا ودينامية من مفهوم البنية الثابتة الساكنة فى المذهب البنيوى [أو الهيكلى كما سماه محمود أمين العالم فى نقده له عام ١٩٦٦] . والغريب أن الكثير ممن يهاجمون المفهوم الخاص بالعلاقة العضوية بين الشكل والمضمون والذى اتخذناه وما نزال نتخذه أداة منهجية فحسب فى ممارساتنا النقدية ، نقول أن الكثير من هؤلاء النقاد فى تطبيقاتهم النقدية يلجأون إلى هذا التمييز المنهجى بين الشكل والمضمون دون أن يعترفوا بهذا نظرياً . وأياً كان الأمر فإن مفهوم الشكل والمضمون والبنية والدال والمدلول والمعنى والدلالة من القضايا الاشكالية التى ماتزال تعالجها الدراسات النقدية والسيميوطيقية .

وهناك نقد آخر يلاحقنا كذلك منذ صدور الكتاب ويلاحق المدرسة الواقعية سواء فى النقد أو الابداع عامة . ذلك هو أن كتابنا واتجاهنا هنا بشكل عام إنما هو اتجاه اجتماعى ، أى هو تغليب للجانب الاجتماعى فى النقد الأدبى على الجانب الفنى والجمالى بل هو عند البعض طمس وإلغاء للجانب الجمالى وتحويل النقد الأدبى إلى نقد اجتماعى للأدب . وتأسيسا على هذه النظرة تتفرع نظرة أخرى تذهب إلى أن رؤيتنا للأدب والإبداع بشكل عام هى رؤية انعكاسية ميكانيكية . فالأدب عندنا هو انعكاس مباشر للوقائع الاجتماعية . ولهذا فنحن نسعى إلى أن يكون الأدب عملا دعائيا مباشرا لتوظيفه فى معاركنا السياسية والاجتماعية .

ولسنا ننكر أو نتنكر للبعد الاجتماعى للأدب بل لكل تعبير إنسانى ، ولكن ليست هذه هى القضية ، وإنما القضية التى نقول بها أن الأدب تعبير ابداعى ذاتى عن وقائع ومواقف اجتماعية موضوعية . ولكن أدبيته وابداعيته لا تصدر عن مجرد هذا التعبير الاجتماعى وإنما عن نوعية التعبير ، أى عن كونه تعبيرا مشكّلا ، مصاغا ، تشكيلا وصياغة جمالية خاصة هى التى تجعل منه أدبا . ولهذا تحدثنا كما أشرنا فى النصوص التى عرضنا لها من قبل إلى عملية صياغة وتشكيل المضمون . فليس ثمة انعكاس مباشر حتى فى أشد أشكال أنماط الأدب تسجيلية . ففى التعبير الأدبى عامة هناك دائما اختيار لزاوية رؤية وزاوية موقف ، وهناك تشكيل وصياغة لهذه الزاوية ، بل هناك كشف لما

وراء الواقع الظاهر ، بل هناك إبداع خيالى صرف ورمزى خالص ، يعبر به الأديب عن موقفه من الواقع ورؤيته لما يدور فيه من صراعات . والأدب هو التعبير عن الواقع المتحقق والواقع الممكن كذلك . وتختلف أساليب التعبير عن هذا اختلافا كبيرا بين التقريرية والسردية والغنائية والرمزية والأسطورية . وكل هذه الأساليب لا تلغى أن الواقع هو مصدر الأدب ، كل أدب بما فى ذلك الأدب الذى لا نعده أدبا واقعيا لأن قضية الواقعية فى الأدب هى قضية أخرى تختلف عن قضية مصدره . ولا مصدر للأدب غير الخبرة الحية النفسية والاجتماعية والقومية والانسانية للأديب . إلا أن التعبير عن هذا المصدر الواقعى يكون بلغة الأدب لا بلغة المصدر الواقعى . وعلى هذا فالأدب ليس انعكاسا مرآويا آليا مباشرا للواقع كما يزعم هؤلاء الناقدون وكما يستمرون فى الزعم اتهاما لمدرسة الواقعية فى النقد ، وإنما الأدب هو تعبير إبداعى عن خبرة حية ، وهو تعبير عن موقف اجتماعى مهما اختلفت أساليب تعبيره . ولهذا فأدبية الأدب ، لا شعاريته أو إيديولوجيته المباشرة الزاعقة ، هى ما تجعل منه أدبا .

على أن بعض الذين يتهمون رؤيتنا الاجتماعية للأدب بهذا الاتهام الآلى الميكانيكى يصدرون عن موقفين .. موقف يرى فى الأدب قيمة قائمة بذاتها منبتة ومنفصلة عن الحياة ، هى ثمرة إبداع الأديب وحده ، ولهذا فلا يجوز التفتيش فيها عن دلالة غير دلالتها الجمالية الخاصة وهو ما ننكره تماما ... وموقف آخر يرفض الدلالة الاجتماعية للأدب ويقول بالدلالة الانسانية أو الكونية العامة . وفى تقديرنا أن كل دلالة إنسانية أو كونية عامة إنما تتضمن دلالة اجتماعية بمستوى أو آخر ، دون أن يتعارض هذا أو يطمس دلالتها الانسانية أو الكونية . ففى كل عمل أدبى عظيم هناك دائما الخاص والعام .

وهناك نقد آخر متأخر يتهم كتابنا الأول هذا بأنه اهتم بدراسة الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبى ، ولم يهتم بدراسة الدلالة الاجتماعية للشكل أو الصياغة . وهذا نقد صحيح بغير شك وإن كانت رؤيتنا للدلالة الاجتماعية للأدب عامة تتضمن الدلالة الاجتماعية بل التاريخية للأدب من حيث صياغته ومضمونه وخاصة للعلاقة العضوية الحميمة بينهما . على أن دراسة الدلالة الاجتماعية والتطور التاريخى للأشكال الأدبية دراسة مستحدثة ، ولا نختلف معها من الناحية المبدأية ، بل نعدها امتدادا لما قلنا به ومجالا ينبغى معالجته .

إننا نفرق بشكل واضح بين علم اجتماع الأدب والدلالة الاجتماعية للأدب فى الممارسة النقدية التى نقول بها والتى نسعى إلى إبرازها فى بنية العمل الأدبى نفسه كثمرة لصياغته الأدبية والفنية وليست كشىء يفرضه الناقد من الخارج . إن الدلالة الاجتماعية للأدب هى دلالة داخلية فى بنية العمل نفسه ولا تتمثل فى جملة هنا أو جملة هناك أو فى الفقرة الأخيرة للعمل ، ولا هى فكرة تكررت أو معنى تردد داخل العمل الأدبى ، وإنما هى الدلالة العامة لمجمل العمل الأدبى ، هذه الدلالة التى تفجرها صياغته الأدبية ككل وتتكامل هذه الدلالة وتزداد تحديدا وإضاءة بوضعها فى إطار التاريخ الأدبى بوجه عام وفى سياق الواقع الاجتماعى الذى صدرت فيه وعنه وأثرت فيه بوجه خاص .

ولهذا فنحن نختلف مع من يسمى هذه الرؤية النقدية بالرؤية الاجتماعية لأنها ليست مقصورة على الجانب الاجتماعى للعمل الأدبى وحده ، وإنما لمجمل بنيته التعبيرية الجمالية فى سياقها التاريخى الأدبى والاجتماعى وفاعليتها الموضوعية . ولهذا فنحن أيضا — مع احترامنا العميق للدكتور محمد مندور — نختلف معه فى تسمية هذا التيار النقدى بالنقد الايديولوجى ، لأن كل نقد فى تقديرنا يتضمن بعدا ايديولوجيا ما مهما كانت محاولته فى تحرى الدقة والموضوعية . فالنقد الأدبى كالابداع الأدبى سواء بسواء هو موقف كذلك ، وهو يتضمن رؤية اجتماعية معينة . ولهذا أيضا نفرق بين الدراسة العلمية للأدب وبين النقد الأدبى . إن النقد الأدبى يستفيد دون شك من الدراسات العلمية للأدب سواء فى الجانب الألسنى أو العروضى أو البلاغى أو الاجتماعى أو النفسى ، لكنه فى التحليل الأخير لا يمكن أن يكون علميا خالصا ، بل سيبقى دائما فى النهاية — رغم أدواته ومعاييره الموضوعية — نابعا من الاختيار الايديولوجى للناقد . ولهذا فنحن أميل إلى تسمية منهجنا بالنقد الجدلى .

* * *

إننا لم نقصد من كل هذا الاستطراد الدفاع عن موقفنا النقدى بقدر حرصنا على توضيح بعض القضايا التى ما تزال موضع خلاف واختلاف ، بل موضوع أحكام تبلغ أحيانا حد التعسف والتجنّى . على أننا فى النهاية نقدم اجتهادا يشرفنا أن نقول إنه كان موضع احتفال لعدد كبير من الباحثين والدارسين فى مختلف الجامعات العربية وغير العربية ، وكان موضوع العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه فى هذه الجامعات .

ولكن ليس معنى هذا أننا ما نزال نقف عند حدود ما قلناه منذ أربعة وثلاثين عاما . إننا أبعد تماما من أن نقول بهذا . فالواقع الأدبى يتغير ويتجدد ، ومناهج النقد الأدبى تتغير وتتجدد ، وخبرة الحياة تتغير وتتجدد كذلك . ونحن كذلك أحرص ما نكون على أن نغير ونجدد فكرنا فلا نجمد عن مفهوم أو فكرة تجاوزتها الحياة .

ولهذا فعندما نسأل أنفسنا اليوم : ما موقفنا من هذا الكتاب ؟ وماذا نختلف اليوم فيه معه ؟ نقول ببساطة وبغير تعنت : إننا ما زلنا نرى أن الجوهر الفكرى والمعرفى للكتاب ما يزال صحيحا من الناحية النظرية العامة الخالصة . فما تغيرت وجهة نظرنا فى الدلالة الاجتماعية العامة للعمل الأدبى ، وما تغيرت وجهة نظرنا فى العلاقة العضوية البنيوية الديناميكية بين الصياغة والمضمون ، بين القيمة الابداعية الجمالية والدلالة المعرفية والموقفية .

إلا أننا نقر أننا فى الكثير من تطبيقاتنا النقدية كانت العناية بالدلالة الاجتماعية والوطنية للعمل الأدبى تغلب على العناية بالقيمة الجمالية . ولن نفسر هذا فقط — أو بالأحرى نبرره — بأن هذا حدث فى لحظات كانت تحتدم فيها المعارك الوطنية والاجتماعية وإن كان هذا صحيحا فى بعض الأحيان . وإنما نفسره فى الحقيقة بعدم امتلاكنا للوسائل والآليات الاجرائية لتحديد وكشف العلاقة بين الصياغة والمضمون ، بين القيمة الجمالية والدلالة العامة كشفا موضوعيا دقيقا . ولعل أثمن ماتعلمناه طوال هذه السنوات هو محاولة الخروج من الأحكام العامة سواء فيما يتعلق بالدلالة المضمونية أو القيمة الجمالية إلى تحديد آليات هذه الدلالة وهذه القيمة على نحو أكثر دقة . وفضلا عن ذلك فقد تعلمنا حاجة الناقد إلى أن يتعامل مع العمل الأدبى برحابة صدر أكبر وبعمق أكبر مما أسعفتنا به ترسانتنا النقدية فى تلك السنوات ، فى أيام الشباب وفى ظروف المد الوطنى الديمقراطى .

وهذا ما نرجو أن يكون قد تجلى فى بعض كتاباتنا النقدية الأخرى التى صدرت لنا بعد ذلك . ولكننا ما نزال نقر بأن تحويل المنهج العام إلى أدوات إجرائية محددة مايزال طريقا يحتاج إلى الكثير من الجهود والاجتهادات . إننا أحوج ما نكون إلى المزيد من الموضوعية والاقتراب من العلمية فى نقدنا الأدبى ، وإن كنا نرى أن البحث عن نسق إجرائى باسم الموضوعية والعلمية فى مجال النقد الأدبى قد يوقع المرء أحيانا فى جمود شكلى بل شكلانى . وهذا ما وقعت فيه بعض الاجتهادات الحديثة فى النقد الأدبى . إن الأعمال الأدبية قد

تتنوع وتختلف من رواية وقصة ومسرحية وشعر ، كما تتنوع الاجتهادات الابداعية داخل هذه الأجناس نفسها وتتداخل أيضا ، هذا فضلا عن التجدد الدائم للخبرة الانسانية والمعارف العلمية ، مما يجعل من الوقوف عند نسق إجرائى محدد قيدا على الابداع مهما اتخذ مظهرا موضوعيا أو علميا .

وبعــد ....

لقد كانت لنا منذ أربعة وثلاثين عاما هذه المساهمة المتمثلة فى هذا الكتاب وطوال هذه السنوات كانت لنا محاولاتنا واجتهاداتنا لتطوير ما بدأناه ، وإن شغلتنا عن ذلك فى أغلب الأحيان هموم فكرية واجتماعية وسياسية أخرى . ولكن ما يزال النقد الأدبى هما كبيرا من همومنا ، لا ندعى أننا قلنا فيه القول الفصل وهل هناك قول فصل فى أى شىء ! ، بل كنا كما ذكرنا من قبل تعبيرا نظريا عن واقع أدبى كان قائما آنذاك . واذا كنا نحرص أن نقول اليوم إن هذا التعبير النظرى ، هذا المنهج الجدلى فى النقد الأدبى ، ما يزال يحمل مصداقيته بشكل عام ، فإننا نحرص كذلك على القول بأنه مايزال يغلب فيه كذلك الطابع النظرى العام ، وأن الأمر يحتاج إلى « ورش عمل » جماعية — لو صح التعبير — لتطوير الجانب النظرى هذا بالممارسات والاختبارات التطبيقية ، ثم لتطوير هذه الممارسات والاختبارات التطبيقية بالفكر النظرى المتجدد والمتطور كذلك .

ولا شك أن هناك بين نقاد الأجيال الجديدة من هم قادرون على هذه المواصلة الابداعية ، بل لعل بعضهم قد بدأها بالفعل ...

يناير ١٩٨٩

محمود أمين العالم عبد العظيم أنيس

من أجل ثقافة مصرية

كتاب ما كنت أتوقع من صاحبه غير ما طالعته فيه من جمود ورجعية، فصاحبه الشاعر الناقد الانجليزي ت. س. إليوت [1]، من أكبر الرؤوس الرجعية في الفكر الحديث، والكتاب تحديد لمعنى الثقافة بما يتفق وكافة مقومات الرجعية من تجميد لحركة الواقع، وتجاهل لقوانينه، واغفال لقيم الانسان او تجريدها تجريداً يخل بحقيقتها الحية. وما كاد هذا الكتاب يظهر منذ سنوات حتى سارعت الهيئة — التي منحت هذا العام جائزة السلام لمارشال الامريكي، وجائزة الادب لتشرشل الانجليزى — فتوجته بإحدى جوائزها. على انني اردت ان اقول، منذ البداية، ان هذا الكتاب قد اثارني — على ما كنت أتوقع منه ومن صاحبه — بما امتلأ من مغالطات وسوء فهم لكافة القضايا الانسانية الكبرى، مثل الحرية والعدالة والقانون والتاريخ والتطور وغير ذلك. وانعكس هذا كله على تحديده للأساس الموحد للثقافة .

لم يعالج ت. س. إليوت في هذا الكتاب غير تحديد مدلول الثقافة في مجال الحياة الانجليزية الحديثة، وان يكن ألحق بالكتاب عدة محاضرات له عن وحدة الثقافة الاوروبية. وانتهى في كتابه الى ان المسيحية هي الأساس الموحّد، والقوة الموجهة للثقافة الانجليزية خاصة والاوروبية بوجه عام. ولكن يمكن القول ان ت. س. إليوت يقدّم قاعدة عامة في هذا الكتاب لتحديد مفهوم كل ثقافة، هذه القاعدة هي الدين.

وانا اذ انكر على ت. س. إليوت ان يجعل من الدين أساساً لوحدة الثقافة، فإنما انكر كذلك كل محاولة لاقامة الثقافة على اساس جامد واحد، سواء أكان هذا الاساس شيئاً مادياً أو عقيدة روحية. فالقول بالعامل الاقتصادي أو الوضع الجغرافي أو الجنس أساساً محدداً فريداً للثقافة قول لا يقل خطأ عن اتخاذ الدين اساساً موحداً لها .

فالثقافة كتعبير فكري او ادبي او فني او كطريقة خاصة للحياة، انما هي في الحقيقة انعكاس للعمل الاجتماعي الذي يبذله شعب من الشعوب بكافة فئاته وطوائفه، ومظهر لما يتضمنه هذا العمل الاجتماعي من علاقات متشابكة، وجهود مبذولة،

---

(١) ت . س . إليوت في : « نحو تعريف الثقافة » .

واتجاهات. فالأساس الذي تقوم عليه الثقافة اذن، ليس شيئاً جامداً، او عقيدة محددة، وانما هو عملية لها عناصرها المتفاعلة، واتجاهها المتطور .

وعندما يحدد ت. س. إليوت الاساس الموحد للثقافة الانجليزية بالدين، فهو انما يتجاهل الوضع الاجتماعي الراهن في انكلترا بما يتضمنه من اشكال متعددة في المعارك الاقتصادية والاجتماعية، وما تحققه الفئات المختلفة من الشعب الانجليزي من أبنية اجتماعية، وما تستهدفه من تغييرات في العلاقات الاجتماعية، داخل مجتمعهم الواحد، وما يربط مجتمعهم بمجتمعات اخرى من ارتباطات متنوعة، كرابطة الاستغلال التي تربطهم بمستعمراتهم، ورابطة التحالف والتصارع والخلاف التي تربطهم بالدول الاستعمارية الاخرى كأمريكا مثلاً. والثقافة الانجليزية الحديثة انعكاس لهذه العملية الاجتماعية التي يمارسها الشعب الانكليزي بجميع فئاته، وبما يتفاعل داخلها من جهود، وقوى، وعلاقات وأشكال من الصراع والتناقض، وما يعتورها من تقدم او نكوص .

حقاً، ان الدين هو احد مقومات الثقافة، ولكنه ليس الاساس الموحّد لها. اما الاساس، فهو هذه العملية المتفاعلة المتجهة التي يقوم بها المجتمع بجميع فئاته .

وكذلك شأن العوامل الاقتصادية، فليست هي اساساً فريداً للثقافة، وان تكن جانباً حاسماً من جوانب العملية الاجتماعية. فنحن لا نستطيع ان نحكم على عمل فني، او قصيدة شعرية، او نظرية فلسفية، بان نردها الى عامل اقتصادي معين، لان هذا العامل لا يمكن ان يكون علة مباشرة لهذا العمل او ذاك. وانما هو فحسب، عامل حاسم موجِّه من العوامل المتفاعلة في العملية الاجتماعية التي تُعد وحدها أساساً لهذا التعبير الفني، او الادبي، او الفلسفي.

وكذلك شأن العوامل الجغرافية. فمن الخطأ البالغ ان نميز ثقافة من الثقافات بان نردها الى صفات مناخية، يتميز بها اقليمها الجغرافي، كأن تتميز ثقافة البحر الابيض المتوسط مثلاً بمميزات هذا البحر من اعتدال وتوسط، او تتميز الثقافة المصرية، كما يقول الدكتور طه حسين، «بالاعتدال المصري الذي يشتق من اعتدال الجو، ويأبى على الحياة الانسانية ان تسرف في التجديد» .

حقاً ان الوضع الجغرافي، عامل من العوامل المساعدة في تكوين العملية الاجتماعية، وله تأثيره في صياغة المظهر الخارجي للثقافة، ولكن من الخطأ البالغ كذلك، ان نقيم

أوجهاً للتماثل بين الطبيعة الجغرافية والطبيعة الثقافية. فاعتدال الثقافة المصرية، وعدم اسرافها في التجديد، قد يرجع الى عوامل متعددة، متغايرة في مقدورنا ان نستقرئها من تاريخنا الاجتماعي الطويل الحافل بألوان من الاستبداد والتسلط والغزو .

وكذلك شأن الجنس. إنه لا يصلح أساساً لتحديد الثقافة، فالجنس، من ناحية، فرض غير علمي، لم تتضح بيّنة واحدة على قيامه. مما يجعل علماً كعلم الجغرافيا الجنسية اقرب الى التآمر منه الى العلم. ويدخل في هذا الشأن تلك التفرقة السطحية بين الشرق والغرب، بين العقلية الشرقية والعقلية الغربية، وهي تفرقة كذلك ليس لها اي سند علمي. فالعقل الانساني واحد مشترك في خصائصه الجوهرية، وليس ثمة عقل شرقي وعقل غربي او ثقافة شرقية وثقافة غربية، وانما هي اختلافات تقوم على اساس تغاير الملابسات الاجتماعية وتمايز المستويات وتنوع العمليات الاجتماعية .

الثقافة اذن لا تقوم على اساس ثابت محدد، وانما هي محصلة لعملية متعددة العوامل، يقوم بها المجتمع بكافة فئاته ومختلف وسائله. والثقافة ترتبط بهذه العملية المتفاعلة لا ارتباط معلول محدد بعلة محددة، وانما ارتباط تفاعل كذلك، مما يجعل من الثقافة نفسها عاملاً موجهاً فعالا، كذلك، في العملية الاجتماعية نفسها .

اذا كان هذا هو مدلول الثقافة، فما هي حدود ثقافتنا المصرية، وما مشخصاتها ومعالمها ؟ على الرغم من الأهمية البالغة لهذا الموضوع، فان الدراسة الجادة لم تمسسه بعد. حقاً، لقد افرد له الدكتور طه حسين سطوراً في نهاية كتابه عن مستقبل الثقافة، ولكنها سطور غامضة غائمة. واكتفى الدكتور طه بان يقرر ان «لمصر مذهبها الخاص في التعبير ومذهبها الخاص في التفكير» .

وعندما نتساءل نحن : ما هي شخصية ثقافتنا المصرية، فلا يكفي ان نقول انها انعكاس لهذه العملية الاجتماعية الكبيرة التي يمارسها المجتمع المصري بمختلف فئاته، اذ ان هذا انما ينطبق على الثقافة كمدلول عام، ولكننا محتاجون الى تحديد هذه العملية فيما يتعلق بواقعنا المصري. اننا لن نقوم بالدراسة التفصيلية للعوامل الاقتصادية والاجتماعية التي تتفاعل بها العملية الاجتماعية التي تمارسها فئاتنا الشعبية جميعاً، وانما نكتفي بالاشارة الى الوضع الاجتماعي العام، وهو واضح بيّن بذاته .

فالاستعمار لا تزال جيوشه تجثم على بقعة عزيزة من بلادنا، والاستعمار لا يزال

يضع العراقيل في وجه اقتصادنا القومي الناهض، والاستعمار لا تزال آثاره البغيضة عالقة بوجداننا الثقافي ونظمنا التعليمية.

هذا هو واقعنا المادي الذي لا سبيل الى انكاره، ولا سبيل الى اغفال دلالته الموضوعية في كافة جوانب حياتنا القومية، وعمليتنا الاجتماعية انما هي في الحقيقة موقف معين من الاستعمار، ومحاولة جاهدة دائبة للتحرر منه، في اشكاله المختلفة الاقتصادية والسياسية والعسكرية والثقافية، والمواطن المصري، بوعي او بدون وعي، جزء غير منفصل من هذا الوضع الاجتماعي العام، وحياتنا الخاصة بكل ما فيها من انفعال وتعاطف وجهد وبناء، انما ترتبط من قريب او بعيد، بهذا الواقع الاجتماعي العام، اردنا ذلك ام لم نرد، فالفلاح الذي لا يعرف الرابطة بين فقره وبورصة نيواورليانز، والموظف الذي لا يعرف الرابطة بين ارتفاع مستوى المعيشة والاستعداد للحرب، والبائع الجائل الذي لا يدرك القانون المتحكم في سلعته البسيطة، انهم جميعاً وغيرهم من الفئات المختلفة، انما يصنعون نسيج حياتنا الاجتماعية، وهم جميعاً يكافحون من اجل حياة افضل، وهم بهذا انما يكافحون بوعي او بدون وعي، للتحرر من سيطرة الاستعمار، ومشكلاتنا الصغيرة التافهة والكبيرة الجليلة، كالبطالة والحب والتدين والانحلال والحرية والزواج والرذيلة والخير والمرض والصحة، هي جميعاً ثمرة الوضع الاجتماعي العام .

من اجل هذا، تُعد عمليتنا الاجتماعية موقفاً معيّناً من الاستعمار، موقفاً معيَّناً من السيطرة الاجنبية على حياتنا الاجتماعية في مظاهرها المختلفة، ولا شك ان احدى هذه المواقف كذلك في عمليتنا الاجتماعية، الخيانة، ومصانعة الاستعمار، وتنفيذ خططه بما يتفق والمصالح المحلية لصنائعه وعملائه واعوانه، وعلى هذا تأخذ العملية الاجتماعية اتجاهين : اتجاهاً يعبر عن حركة بناء واقعنا المصري والقضاء على كافة القوى المعرقلة لنموه وتطوره، واتجاه يعبر عن هذه القوى نفسها التي تعرقل تطور واقعنا الاجتماعي.

وعلى ضوء هذا، نستطيع ان نصوغ لثقافتنا مدلولها الحقيقي، وان نتعرف الى قوانينها، ونتكشف اتجاهاتها. حقاً، انني لا اقصد ان يعكف المفكر المصري على تحديد خطة منظمة للكفاح المسلّح، والاديب على الترنم بأقاصيص الفداء، والموسيقي على الاناشيد الحماسية. لا ... بل اقصد ان المفكر او الفنان او الاديب عندما يعبر انما يختار مادته الخام من عناصر هذا المجتمع ومن علاقاته المتفاعلة، أراد هذا ام لم يرد، قصد هذا ام لم يقصد. وان هذه العناصر والعلاقات تكشف في داخلها عن موقف محدد

من هذا الاخطبوط الاستعماري الجاثم على وجداننا القومي، المعرقل لعملياتنا الانتاجية الابداعية. وعلى هذا، فان اختياره لمادته الخام، ومعالجته لهذه المادة، ستحدد صدقه في مواجهة هذا الواقع وفي صياغة حركته والتعبير عنه .

ان «عودة الروح» لم تشترك اشتراكاً فعلياً في ثورة ١٩١٩، ولكنها عبرت عن مرحلة حاسمة من مراحل نموّها القومي. و «بجماليون» ثار على الحياة العاملة المنتجة وفضّل عليها الخطوط الجامدة للتمثال، وبهذا عبر عن مرحلة جديدة من حياة توفيق الحكيم في مواجهة تاريخنا القومي. والوجوديون في مصر، لا يقولون صراحة نحن خونة، نحن لا نؤمن بالقومية المصرية لان القومية تجريد، ولا بكفاح المستعمر لاننا احرار ان نفعل او لا نفعل، والامر لدينا سواء، ولكنهم بدعوتهم الى الفردية المطلقة والحرية المطلقة انما يتخذون موقفاً نكوصياً من الاستعمار، من عمليتنا الاجتماعية الناهضة، وموسيقى عبد الوهاب الحماسية «احياناً» لا تعبر عن وجدان قومي حقيقي، وانما عن ضحالة فنية وزيف تعبيري، ولكن ألحان سيد درويش الشعبية غير الحماسية مثل «يا عم حمزة» و « الديك بيدن كو كو كو كو» و «الشيالين» انما توحد الوجدان المصري وتعبر عن اتجاهاته النامية .

إذا كانت الثقافة انعكاساً لعملية الواقع الاجتماعي وكان واقعنا الاجتماعي كفاحاً من اجل التحرر، كان علينا ان نحدد مدلول الثقافة المصرية من داخل اطار هذا الواقع المصري. ما هي العلاقة مثلا بين نظرية الزمان والقدر عند توفيق الحكيم وبين تاريخنا القومي ؟ ما هي العلاقة بين الرمزية الشعرية عند بشر فارس وبين مستوياتنا الاجتماعية ؟ ما هي الدلالة الاجتماعية للاخلاق في شعر شوقي ؟ ان الكشف عن هذه المفهومات وغيرها وتحديد دلالتها على ضوء واقعنا الاجتماعي... هو السبيل لتحديد المدلول العام لثقافتنا المصرية وتعميق جذورها المختلفة .

على ان مثل هذه الدراسة الاجتماعية للتعبير الثقافي في مختلف صوره، لا تعني اهدار قيمته الفنية ان كان تعبيراً ادبياً او فنياً، بل قد يساعد ذلك على تفسير كثير من المشكلات الفنية المستعصية، ولأضرب لذلك مثالا بسيطاً : ان موقف توفيق الحكيم من الحياة هو الذي يحدد صياغاته الفنية في هذا الحوار الفكري وهذه الشخصيات الجامدة غير المتطورة التي تزدحم بها مسرحياته، وعدم استيعاب طه حسين لواقعنا الحي بتفاصيله المتفاعلة المتطورة، سواء في الريف او المدينة في «دعاء الكروان»، هو الذي

أفرغ صياغة هذه القصة من الحركة، وجعلها أقرب الى التجريدات النغمية. وهكذا، ان دراسة موقف الفنان او الاديب من الحياة لا تمس ابداً فنية ما يكتب وما يؤلف، بل تساعد على الكشف عن كثير من الاسرار الفنية الخافية .

على ان الذي يعنينا هو ان نذكر ان السبيل السليم للكشف عن خصائص ثقافتنا المصرية هو تحليل مختلف التعابير الفنية والادبية والفكرية في تفاعلها مع واقعنا الحي، تحليلاً يكشف عما لها من وحدة وتماسك، ويعكس ما تتضمنه من مواقف واتجاهات وقيم ...

وهذا ما سنحاول القيام بجانب منه في هذا الكتاب .

في الأدب الواقعي

أنيس

ثارت معركة بين شباب الادب وشيوخه، أو بمعنى أدق بين انصار المدرسة الواقعية واعدائها. فالمدرسة الحديثة تريد ان تربط الادب بالمجتمع ربطاً حياً، وان تجعل منه صورة صادقة ومرآة مبدعة لحياة المجتمع في قلقه وأمله وتطلعه. ومن الطبيعي ان هذه المدرسة لم تكتمل عناصر وضوحها بعد، كما ان انتاجها لم يخرج — بطبيعة الحال — عن طابع المحاولة والتجربة. فهو في حكم الجنين الذي أوشك على استقبال الحياة والبشر. وفي رأيي انه من المصلحة ان نحدد بشكل واضح — نحن انصار المدرسة الواقعية — افكارنا وان نضعها في اطار علمي حتى نساعد بذلك، من اليوم، على المساهمة في تشكيل هذا الجنين وصياغته الصياغة المرجوة. وإذا كان لهذا المقال من هدف، فهو المساهمة في القاء ضوء على جانب مهم من جوانب المعركة: ألا وهو تحديد معنى «الواقعية في الادب».

ان الادب نتاج اجتماعي ما في ذلك ريب. فالاديب نفسه وليد البيئة التي نشأ فيها وترعرع في احضانها. انه ليس بالمخلوق الذي ظهر فجأة وسط غابة عذراء ليختار ان يكون اديبا. ومن المسلم به اليوم ان صور الاديب وخياله ومشاعره ومزاجه الفكري مستمدة من واقع المجتمع الذي نشأ فيه. وفضلا عن ذلك فعملية الكتابة والطباعة والنشر عملية اجتماعية لا يمكن تصور قيامها بغير الناس، الذين يكتب الاديب وينشر لهم ويؤثر فيهم.

فالاديب إذن وليد المجتمع الذي اثر فيه ثم عاد هو ليؤثر فيه بدوره بالكتابة والنشر. وهو بهذا الوضع فرد له فلسفته: اعني نظرته الى العالم والعصر الذي يعيش فيه والمجتمع الخاص الذي نما في احضانه، بما في ذلك طبقاته المختلفة والصراع الذي يعتمل في اعماقه. وسواء شاء بعض الناس ان يعترفوا بهذا ام لم يشاءوا، فالحقيقة هي ان هذه النظرة — أو قل هذه الفلسفة — لابد ان تتضح معالمها في مجموع الانتاج الادبي لكل اديب، في قصصه أو مقالاته أو قصائده.

فمن واجب الاديب الواقعي ان يكون ذا نظرة متكاملة الى العالم الذي يحيا في داخله، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون واطواره، وبشكل خاص ينبغي ان يتضح

هذا جلياً في فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه. فالاديب في مصر مثلاً لا يكفي ان يقتصر فهمه على القرية مثلا، إذا كان قد نشأ في القرية، أو على الحياة في القاهرة إذا كان اديباً قاهرياً، وانما الواجب ان يكون ذا فهم مهم متكامل للمجتمع المصري كوحدة، وعلى بيّنة من القوى المختلفة التي تتصارع في أحشائه. ومن الملحوظ في كثير من الاحيان ان النظرة الجزئية الضيقة للبيئة والتجربة البشرية المحدودة لها اثار أبعد من تلمس الجانب الفني فقط في انتاج الاديب. وفي ذلك يقف الكاتب الفرنسي فرانسوا مورياك مثلاً واضحاً امام كل المهتمين بقضية الادب.

فآفة ادب مورياك هو ضيقه في حقل التجربة البشرية. وعلى عكس بلزاك لا يستطيع مورياك ان يحتضن العالم أو المجتمع الفرنسي في نظرة واحدة. وبمجرد ان تترك احدى شخصيات قصصه منطقة «الجيروند» في فرنسا، أو بمعنى أدق الطبقة «الراقية» منها، تفقد موضوعها وروعتها. فمورياك هو الرسام الماهر لحياة الطبقة «الراقية» في الجيروند، الرسام الماهر لنفاقها وبشاعة حياتها وانحطاطها الفكري والخلقي، هو يفعل هذا بشكل لا يدع لك مجالاً للشك في انه يحتقرها ويلعنها من كل قلبه.

ولكن مأساة مورياك انه لم يستطع ان يتقدم خطوة واحدة بعد ذلك، فهو يلعن التجربة الاجتماعية التي عاصر وجودها في الجيروند، ولكنه لا يستطيع ان يرى في فرنسا اية قوة اجتماعية يمكن ان يضع فيها ثقته في مستقبل الانسان، من هنا يبدأ اليأس يتسلل الى ادب مورياك. ولو كانت حياة المجتمع الفرنسي كلها على طراز الطبقة «الراقية» في منطقة الجيروند، لكان من حق مورياك وغيره أن ييأسوا، ولكن هنالك الطبقات العاملة في فرنسا، وهي تقف في معركة الحرية ومن حولها حلفاؤها. ومورياك لا يريد ان يرى هذا، لا يريد ان يرى الامل الذي يُحيي الثقة في الانسان ومستقبله. وشيئاً فشيئاً، إذا بالكاتب العظيم مورياك، الثائر على الكاثوليكية وعلى النفاق الاجتماعي، يختفي خلف مورياك محرر «الفيجارو»، إذا به ينكمش شيئاً فشيئاً الى صومعته الانفرادية وقوقعته الميتافيزيقية، فيخلق لنفسه عالماً من الاوهام والترهات، وحياة غيبية ما من صلة لها بالواقع الذي يواجه اليوم ملايين البشر.

وما يقال عن مورياك يمكن ان يقال عن كثير من الادباء المصريين في هذه الناحية، خذ مثلاً احسان عبد القدوس وقصصه. ان هنالك سؤالاً لابد ان يتبادر الى اذهان الكثيرين من المعنيين بقضية الادب في مصر: لماذا يختار احسان كل ابطال قصصه افراداً في طريق الهاوية الى الانحلال الخلقي والتعفن النفسي وتدهور الضمير؟ لماذا كانت الدعارة

وبيع الاجساد بالمال موضوعاً عاماً في انتاج احسان الادبي ؟ ان احسان يجيبنا بقوله «لا استطيع غير ذلك، هذا هو الواقع».

ومن المسلم به ان ابطالا من هذا الطراز موجودون احياء في مصر، وانه يستطيع ان يجدهم متى ذهب اليهم وقضى معهم بعض الوقت في ملاهي عماد الدين أو سهرات الاوبرج أو نوادي السباق أو حفلات الطبقة «الراقية». فمثل هذه الاماكن مملوءة بالارواح الميتة التي لا تعرف هدفاً لوجودها، مملوءة بالنفوس التي حطمها الضجر والخمول وشراء الاجساد بالمال وتعاطي المخدرات وموت الضمير.

ولكن هل صحيح ان مصر كلها على هذا الطراز؟ ان هناك مصراً أخرى، مصر التي يعيش فيها ملايين من العمال والفلاحين والطلبة والموظفين يعملون في المصانع والحقول والمعامل والدواوين، مصر التي يتصارع في ضميرها القلق والامل، مصر التي حاربت في القنال وما زالت تصارع دفاعاً عن استقلالها وشرفها وحريتها، وبالاختصار هناك شعب باسره يضطرب بالحياة والقلق والتطلع الى المستقبل. ومثل هذه الحياة، مثل هذه الملايين من ابناء الشعب، تستطيع ان تزوّد الفنان بمادة حية لفنه لو شاء هو ان يختار.

على ان هناك فرقاً واضحاً بين قصص مورياك وانتاج احسان. فمورياك كما أسلفت يرسم حياة الطبقة «الراقية» في منطقة الجيروند فيفضحها، واحسان يكتب عن ابطال الطبقة «الراقية» في مصر فتكاد تحس انه يريد ان يثيرك نحو الشفقة بهم والعطف عليهم، ومثل هذه المقارنة تلقي ضوءاً على معنى الواقعية في الادب. فالواقعية لا تتمثل فقط في اختيار الموضوع، وانما في الشكل الذي يصب فيه هذا الموضوع، في الاسلوب الذي يعبر به الكاتب عن هذا الموضوع.

ان من المعترف به ان احسان يتناول في قصصه الواقع، ولكنه رغم ذلك ليس من انصار المدرسة الواقعية لان الواقع الذي يتناوله محدود، وهو بمثابة خبرة بشرية ضيقة. وحتى هذا الواقع المحدود لا يتناوله احسان في اطار عام من فهم صحيح للواقع الكلي للمجتمع المصري، ولا بالاسلوب الذي يقتضيه هذا الفهم.

لقد اخترت الكلام عن احسان بالذات حتى أوضح ان المعركة القائمة اليوم ليست على وجه التحديد نضالا بين شيوخ الادب وشبانه، إذ ان احسان نفسه من هؤلاء الشبان، وانما هي قائمة بين اعداء المدرسة الواقعية وانصارها.

وفي هذا المجال يقف تاريخ توفيق الحكيم درساً قاسياً لكثير من ادبائنا. لقد أنتج توفيق الحكيم «عودة الروح» و«يوميات نائب في الارياف» وهو انتاج ممتاز بلا ريب. ففي «عودة الروح» يقدم لنا توفيق قطاعاً مستعرضاً للمجتمع المصري في مرحلة الثورة الوطنية، وفي «اليوميات» يقدم لنا قطاعاً مستعرضاً للحياة في الريف المصري. ولم يكن توفيق في حاجة الى ان يكون واعظاً أو داعية حتى يثير فينا كل مشاعر العطف في القصة الاولى، وكل عوامل السخط في القصة الثانية. لم يقل لنا توفيق في يومياته ان هناك هوة سحيقة بين عقلية المشرع واضع القوانين وبين واقع وعقلية هؤلاء الفلاحين الذين تطبق عليهم القوانين، لم يقل لنا ان هناك ظلماً صارخاً يقع على هؤلاء الفلاحين من ملاك الاراضي وممثلي السلطة التنفيذية، وهو لم يكن في حاجة الى ان يقول لنا كل ذلك لانه واضح تمام الوضوح في اختياره لوقائع القصة والحوار. ولكن! هل أدرك توفيق الحكيم ان هذا الواقع الذي تحدث عنه ليس جامداً ولا ساكناً، وانما هو متغير متطور؟ هل فهم قوى الريف والمجتمع التي كانت تبشر من ذلك الحين بالقضاء على هذه الاوضاع المفزعة؟ هل عبر توفيق عن هذا الفهم والادراك في اليوميات أو في غيرها؟ الجواب في رأيي بالنفي. ومن هنا يتضح خطر السخط وحده. فالسخط الذي لا يصاحبه امل مستمد من الواقع، ينتهي حتماً الى اليأس، واليأس يوصل صاحبه الى البرج العاجي بانفراديته وانعزاليته. وهو نفس ما حدث لتوفيق الحكيم. وشيئاً فشيئاً اخذ وجه توفيق الحكيم، كاتب «عودة الروح» و«يوميات نائب»، يختفي خلف توفيق الحكيم مؤلف «حمار الحكيم» و«راقصة المعبد».

ان هذا يضع يدنا على الضرورة الثانية من ضرورات الواقعية في الادب. لا يكفي ان يكون فهم الاديب متكاملا، وانما ينبغي ان يكون فهماً متطوراً كذلك. هذه هي النظرة الوحيدة التي تحترم حياة الانسان وتؤمن بمستقبله، وهي نظرة تجعل من صناعة الادب رسالة، ومن الاديب رسولاً مسؤولاً.

ان على اكتاف الادباء المصريين مسؤولية جسيمة نحو الشعب الذي يكتبون له، وإذا كان كثير من شيوخ الادب قد قصروا في اداء هذه الامانة، فالامل معقود على شبابنا في ان يعوضوا النقص، وان ينتجوا لنا من الادب ما نفاخر به بين الآداب العالمية الواقعية.

من أجل أدبٍ واقعي

واقعية في الادب... وواقعية في الفن، وواقعية في السياسة، وواقعية في التعليم... هذه هي الصيحات التي فرضت نفسها في المرحلة الاخيرة على الفكر المصري الحديث. والناس يتحدثون عن هذه الواقعية فيستجيبون لها استجابة غامضة، قلما وقف عندها انسان ليسأل نفسه عن مضمون محدد حقيقي لها... وانا ازعم ان تيار الواقعية في الفكر المصري قد أصبح من القوة بحيث بات شاقاً على كثير من المفكرين المصريين ــ الذين يجدون في هذا النوع من التفكير خطراً على تراثهم الفكري وانتاجهم الفني ــ ان يهاجموه علانية، وان يناوئوه جملة، وان يعلنوا صراحة انهم اعداء الداء لمثل هذا الاسلوب من التفكير، لان مشاكل العصر الحديث في مصر ــ في السياسة أو الادب أو الاجتماع ــ تلح على الناس إلحاحاً شديداً منذ زمن طويل.

وفي الادب يتساءل الناس كذلك: لماذا لم يحقق الادب المصري الحديث كل ما كان يرجوه الناس من تعبير عن وجدانياتهم وعواطفهم؟ لماذا لا يرى الناس ــ غالباً ــ حياتهم في مرآة الادب الحديث، في ضعفها وقوتها، في صراعها وازماتها، في علاقاتها بالمجتمع المصري وكافة مشاكله، في سخطها ورضاها، في أملها وقلقها؟

وأجاب ثوار الادب: لان كتابنا لم يعرفوا الواقعية في الكتابة الادبية، ولان الذين عرفوها وقبسوا منها يوماً من الايام، تخلوا عن هذا القبس فيما ألّفوه حديثاً.

ولكن هذه الجابة لا تكفي. فمن ألزم الضرورات اليوم ان نحدد تحديداً واضحاً، الخطوط العريضة لمفهومنا عن الاسلوب الواقعي في الادب، لان بعض الكتاب والمتأدبين قد دخلوا، في غفلة من الزمن، المعركة مع الثوار، يحملون معهم علم الثورة الادبية ويحاولون ان يمزقوه خلسة، ويأخذوا كثيراً من انصار الثورة ويوجهوهم الى طريق مظلم سحيق ثم يقولون: هذا هو طريق الادب الواقعي. وفي نهاية هذا السبيل لا ينتظرهم الا آداب الجريمة والدعارة. فكم من كاتب «مرموق» ألف قصصاً جنسية مثيرة سماها أدباً واقعياً، وكم من اديب ألف عن الجريمة فروّج لها وقال: انا مع ثوار الادب. وقد كان علينا ان ننتظر حتى تخرج لنا قصص امثال «ليلة خمر» أو «طريق الخطايا» أو الى الخ... حتى نعرف ويعرف الناس معنا معنى الادب الواقعي!!

نحن إذن نرفض الفكرة المتسلطة على عقول الكثيرين، وهي ان تجربة خاصة وقعت للكاتب تعني ادبا واقعياً، لان الحياة تزخر بالتجارب المتناقضة والعواطف المتباينة، وتجربة كاتب من الكتاب هو نقيض تجربة آخر، فايهما يكون الواقع وايهما لا يكون؟ هذا هو الموضوع.

والمسألة ليست عسيرة الحل إذا ادركنا ان هناك في كل مجتمع واقعاً اكبر يستمد وجوده من التطور العام للمجتمع، في سياسته واقتصاده وفكره وفنه، وهناك التجربة الشخصية للكاتب، وهي جزء صغير من الواقع وقد تكون نقيضه. وكل كاتب لا يحاول ان يفهم تجربته الشخصية في ضوء الواقع العام هو بلا شك كاتب فقير. وربما كان من الاوفق ان نضرب مثلاً واحداً يضيء لنا الطريق؛ خذ مثلاً تمثيلية توفيق الحكيم المسماة «براكسا» أو مشكلة الحكم. في هذه التمثيلية سخرية لاذعة بالمرأة، وتحقير لتطلعها الى حقوقها المشروعة في المشاركة مع الرجل بالذات. ولكن ماذا يقول الواقع الاكبر في هذه المسألة بالذات؟ انه يقول — واتحدى اي انسان ان ينكر هذه الحقيقة — ان العصر الحديث قد سجل تقدماً مرموقاً للمرأة المصرية في التعليم ومشاركة الرجل في الاعباء الاجتماعية المختلفة. وان هذا التطور جزء من الحركة النسائية العالمية التي فرضها التطور العام في اتجاه الحياة الرأسمالية. وربما كان لتوفيق الحكيم، في حياته الشخصية، اكثر من تجربة شخصية غير سارة أو غير موفقة بالنسبة للمرأة، ولكن هل ينهض هذا عذراً له في ايحاءاته الصريحة في قصصه وتمثيلياته عن المرأة بشكل عام؟

من هنا تبدو أهمية الوعي بالنسبة لكل كاتب وفنان. فبدون هذا الوعي يصبح من الميسور ان يخلط الاديب بين التجربة الخاصة والتجربة الاجتماعية العامة، فيعمم حيث لا يجب التعميم ويصل ادبه بذلك الى مضمونات خطيرة ربما لم يكن هو يقصدها في بادىء الامر. ولو كانت كل استجابة تلقائية للحياة تقرب الكاتب من الواقع لما كان ثمة خلاف بيننا وبين غيرنا. ولكن الحقيقة ان طبيعة الواقع ليست واضحة وضوحاً مباشراً، كما قد يبدو لاول وهلة، وان كل فنان في حاجة الى ان يبذل مجهوداً في تحليل تجاربه حتى يستطيع ان يرى الحياة في حقيقتها.

والحقيقة الثانية ان عنصر الاختيار قائم وموجود في الادب. فالاديب لا يكتب لنا كل حياته اليومية منذ قيامه في الصباح الى وقت أوبته الى فراشه في المساء، ولو فعل هذا لقدم لنا خليطاً مضحكا لا يمكن ان يستسيغه انسان. وانما يختار بعض تجارب

حياته، ويؤلف بين هذا البعض بقوة فنه ويضيف اليها من خياله ما يكوّن منها وحدة كاملة، ثم يقدم لنا هذا كله في اطار ادبي. فعنصر الاختيار واضح اذن، ومن هذا الاختيار والتآلف يظهر لنا دور الكاتب — بوعي أو بدون وعي — في الايحاء الى القارىء بفكرة معينة أو عواطف خاصة. ومن هذه النقطة بالذات تظهر لنا مشكلة السلوك في الادب، فكل ايحاء للقارىء بالافكار والعواطف قد يكون ايحاء انسانياً خيراً، وقد يكون ايحاء شريراً، قد يكون ايحاء يعزل الانسان اكثر فاكثر عن الواقع ويجعله يدير ظهره للحياة، وقد يكون ايحاء بالاندفاع نحو الحياة واعتصارها، قد يكون ايحاء بالحقد واليأس، وقد يكون ايحاء بالتعاطف مع المجموع والامل والثقة في الانسان. وقد سجل الادب الامريكي الحديث — وما اكثر ما سجل — كل ايحاءات الدعوة الى الانحلال الجنسي وارتكاب الجريمة والانتحار... الخ. ولم يسلم الادب المصري الحديث من هذه الاتجاهات كذلك. والمسألة هنا ليست على الاطلاق مسألة مبادىء، وانما هي اسلوب التناول. فنحن لا نعترض مطلقاً على وجود شخصيات السكارى في القصة المصرية، أو على تناول شخصيات العاهرات في الادب المصري، نحن نريد ان نؤكد هذا مرات ومرات حتى لا يساء فهمنا. ولكن شتان بين اسلوب واسلوب في تناول هذه الامور، فمكسيم جوركي تناول في قصصه القصيرة شخصية امرأة احترفت الدعارة (ليلة خريفية)، وبرناردشو تناول ايضاً هذه الحياة في تمثيلية «حرفة مسز وارن». ومن ناحية اخرى تناول جيمس كين حياة امرأة عاهرة في قصته «ماض كله مشين»... ولكن الفرق بين شو وجوركي من ناحية وبين كين من ناحية اخرى، هو الفرق بين من يوحي بفهم هذه الحياة الشائنة ودوافعها وبين من يوحي بتمجيدها، وهو الفرق بين من يبرز الجوانب الايجابية في شخصية العاهرة، فيعرفنا ان المعدن الانساني واحد، وبين من لا يرى الا العناصر الحقيرة في حياتها.

وقد عجز كثير من الكتاب في العصر الحديث ان ينكروا دور الادب في السلوك الانساني وتأثيره على الناس، ولا سيما بعد ان ظهرت السينما المعتمدة على القصة الحديثة واتسع نفوذها. فلجأ البعض الى اثارة قضية أخرى، فهم يقولون: نحن لا ننكر عنصر الايحاء في الادب، ولكننا ننكر ان من الايحاء ما هو خير وما هو شر، لاننا لا نعلم، بعد، الفرق بين الخير والشر!

والناس في مصر لا يحتاجون الى من يشككهم في الفرق بين الخير والشر، لان الحياة الواقعية قد علمت الناس معنى الخير ومعنى الشر. وهل يستطيع عاقل ان ينكر

ان كفاح سبعين عاماً ضد الاستعمار ومؤامراته، من أجل حياة حرة ديمقراطية نظيفة، قد علم الناس اين الخير واين الشر، اين هم الاخيار واين هم الاشرار؟ وهل يعز على اي كاتب في مصر ان يرى كيف يمكن ان يقف في صف قوى الخير ضد قوى الشر؟ ماذا يقول هؤلاء المشككون في «الايام» لطه حسين أو «فضيحة في القاهرة» لنجيب محفوظ أو «عودة الروح» للحكيم؟ هل ينكرون انه انتاج كتاب يعلمون الفرق بين الخير والشر كما يعلمه عامة الناس؟

الأدب بين الصّياغة والمضمون

أنيس والعالم

كتب هذا المقال رداً على مقال للدكتور طه حسين في جريدة «الجمهورية» وعنوانه «صورة الادب ومادته» بتاريخ ٥/٢/١٩٥٤ ، وفيه يقدم الدكتور طه حين النظرة النقدية للمدرسة القديمة، التي تقوم على اساس ان «اللغة هي صورة الادب وان المعاني هي مادته»، وأضاف الدكتور طه حسين اليهما عنصراً ثالثاً في الدراسة الادبية وهو ما سماه عنصر الجمال، وان لم يوضح نظرته اليه.

وقد كان هذا المقال فاتحة معركة ادبية استمرت اسابيع عديدة، اشترك فيها الدكتور طه حسين بسلسلة من المقالات في جريدة «الجمهورية» والاستاذ العقاد في صحيفة «اخبار اليوم» والمؤلفان في جريدة «المصرى»

والمقالات الثلاث: «الادب بين الصياغة والمضمون»، «عبقرية العقاد»، «حصاد المعركة» التي ترد في هذا الكتاب، هي الجهد الذي ساهم به المؤلفان في هذه المعركة الأدبية :

قضية أثارها عميد الادب، ما كان لنا ان نحجم عن تحديد موقفنا منها، وهي قضية حمل اعباءها عميد الادب وحواريوه من أدبائنا القدامى طوال ربع قرن من تاريخنا القومي الحديث.

والقضية هي: طبيعة العلاقة بين صورة الادب ومادته أو بين صياغته ومضمونه.

ونحب ان نقرر أولا ان ما تُتّهم به حركتنا النقدية من تغليب للجانب الاجتماعي، انما يرجع الى ما أشاعه هؤلاء الادباء القدامى من فهم قاصر لهذه العلاقة بين صورة الادب ومادته، والى ما يتميز به ادبهم من جمود وانفصال عن حركة الحياة، والى ما رسّبوه في وجداننا القومي من قواعد نقدية فجّة لا نفضي بالابداع الفني الا الى أزقة مقفلة.

ولهذا، فعندما نتقدم لتحديد موقفنا من هذه القضية، فإنما نحدد موقفنا كذلك من المدرسة القديمة، سواء في النقد أو الابداع.

هكذا عرض عميد الادب للقضية، وهكذا اهتدى الى حل لها: «ان اللغة هي صورة الادب، وان المعاني هي مادته»، و«ان صورة الادب ومادته شيئان لا يفترقان، أو هما شيء واحد، ان شئت، وأضف اليهما عنصراً ثالثاً، ان صح ان يستعمل العدد في مثل هذا الموضع، هذا العنصر يلزمهما لزوماً لا فكاك منه وهو عنصر الجمال».

ومن هذه المقومات الثلاثة: اللغة والمعاني والجمال الذي «لافكاك منه» يتضح الموقف النقدي للمدرسة القديمة.

الا اننا نرى ان قصر الصورة على اللغة، وقصر المادة على المعاني لا يكشف عن إدراك سليم لحقيقة الظاهرة الادبية، ذلك ان اللغة أداة من أدوات الصورة. فإن قصرنا الصورة على اللغة، فقد تحدثنا لا عن الصورة بل عن الاسلوب. ان «الاسلوب الشائق الرائق الذي يحسن موقعه عند سامعه» ليس صورة للادب ولا صياغة له، بل هو مظهر خارجي أو اداة من ادوات الصورة. وكذلك شأن المعاني، فليست مادة للأدب بل إحدى أدواته كذلك. فلو قُدمت لنا جملة جميلة رائعة شائقة تحفل بمعنى «لم يسبقه اليه احد»، لما كان في هذا وحده دافع الى ان نعدّها من الادب، فالمعاني كالألفاظ، سواء بسواء، وسائل وادوات لما هو اجلّ وأعظم.

ولو راجعنا تاريخ النقد العربي القديم، لوجدنا انه لا يخرج في مجمله عن البحث الجاد عن اللفظة الرائقة للمعنى الفريد. ولو تأملنا ما يقوله عميد الادب اليوم في قلب القرن العشرين، وبعد اجيال من التطور الثقافي والتجارب النقدية التي لا حصر لها، لما وجدناه يخرج عن ترديد هذا الموقف النقدي القديم، المسرف في القدم. والحق أن أزمة التعبير الادبي في مصر تقوم — الى حد كبير — على هذا الاحتفال البالغ بالاسلوب، وهذا الوقوف الجامد عند حدود المعاني المنفردة المتناثرة، نجد هذا في الحكم النقدي، وفي التعبير الادبي، نثره وشعره على السواء. وكما كان نقاد العرب القدامى يعدون بيتاً من الشعر أبلغ ما قالته العرب، وبيتاً آخر أهجى ما قالته العرب، وبيتاً ثالثاً أمدح ما قالته العرب، والى غير ذلك من افعال التفضيل، لا يزال نقادنا وادباؤنا من المدرسة القديمة يحتفلون كذلك بهذا المعنى الواحد، او البيت المنفرد لما فيه من اسلوب رائق ومعنى شائق. فالعقاد مثلاً يترنم بهذا البيت :

وتلفتت عيني فمذ خفيت — عني الطلول تلفت القلب

فلا نلبث ان نقرر انه يساوي عنده الف قصيدة، لماذا ؟ لان العقاد، مثله في ذلك

مثل بقية ادبائنا القدامى، لا يصر بالظاهرة الادبية في الوحدة العضوية المتكاملة للعمل الادبي، وانما في البيت، في المعنى، في النادرة اللطيفة، في العبارة المنفردة.

هذا هو جوهر ازمتنا التعبيرية في ادبنا المصري الحديث، وهذا هو مصدر ما يعانيه نقدنا الادبي من جمود وقصور وعجز.

من اجل هذا نكتب، لنحدد طبيعة الظاهرة الادبية، وطبيعة العلاقة بين صورة الادب ومادته.

ان الادب صورة ومادة، ما في هذا شك. ولكن صورة الادب كما نراها، ليست هي الاسلوب الجامد، وليست هي اللغة، بل هي عملية داخلية في قلب العمل الادبي لتشكيل مادته وإبراز مقوماته. ونحن لا نصف الصورة بانها عملية، مشيرين بذلك الى الجهد الذي يبذله الاديب في تصوير المادة وتشكيلها، بل لما تتصف به الصورة نفسها في داخل العمل الادبي نفسه، فهي حركة متصلة في قلب العمل الادبي، نتبصر بها في دوائره ومحاوره ومنعطفاته، ونتنقل بها داخل العمل الادبي من مستوى تعبيري الى مستوى تعبيري آخر حتى يتكامل لدينا البناء الادبي كائناً عضوياً حياً. وبهذا الفهم الوظيفي للصورة تتكشف امامنا ما بينها وبين المادة من تداخل وتفاعل ضروريين. فمادة العمل الادبي ليست بدورها معاني — كما يقول عميد الادب والمدرسة القديمة — بل هي احداث، لا من حيث انها أحداث وقعت بالفعل، ويشير العمل الادبي الى وقوعها، بل هي أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الادبي نفسه، ويشارك التذوق الادبي في وقوعها وتحققها، وهي بدورها عمليات متشابكة متفاعلة يفضي بعضها الى بعض إفضاء حياً، لا تعسف فيه ولا افتعال. والصورة — في الحقيقة — هي جماع هذه العمليات المفضية، هي هذه الحركة النامية المتجهة — في داخل العمل الادبي — بين أحداثه لابرازها وربطها بالعناصر الاخرى التي يتكامل بها البناء الادبي. وعلى هذا فالمعاني وحدها قِيَم متحجرة لا تصلح مادة للعمل، بل هي وسيلة من وسائله المختلفة لتحقيق أحداثه وخلق ارتباطاته المتكاملة.

ولنضرب على ذلك أمثلة من القصة والشعر. اما القصة فلجيمس جويس القصاص الايرلندي، وهي قصة «يوليسز» التي تصور فيما يقرب من ثمانمائة صفحة، يوماً واحداً من حياة رجل في دبلن. ومضمون الرواية او مادتها، هو الانهيار والتناقض والتفسخ والانحلال التي تتميز بها الحضارة الحديثة، وابطال الرواية عناصر مريضة مهزومة يحركها الانحراف والشذوذ، وتجمعها الفجيعة الحضارية الواحدة. ولقد استعان

جويس على إبراز هذه المادة بعدة وسائل صياغة، منها المونولوج الداخلي والتداعي الحر للمعاني وتداخل الأخيلة وعكس اتجاه الزمن، وبهذه الوسائل تمكن جويس ان يصور بحق الانهيار والتفسخ، وان يكشف عن عمق أعماق شخصياته المنحرفة، ولو اختار جويس صورة ادبية اخرى لمضمون روايته لما تمكن من إبرازه على هذا الوجه الفريد. وفي هذا العمل الادبي نجد الصورة الادبية، بوسائلها الصياغية المختلفة، تعمل على تنمية ابطال الرواية والكشف عن باطنهم وما يتضمنه من انحراف، وابراز المضمون المريض إبرازاً فائقاً، ولقد وقف جويس عند حدود إبراز الجانب المنهار من الحضارة الحديثة دون ان يكشف الجوانب الاخرى المترقية النامية في هذه الحضارة، ولهذا وقفت به الصورة الادبية عند هذا المضمون الخاص .

ولو قارنا بين هذه الرواية ورواية «العاصفة» لإيليا أهرنبرغ لوجدنا فارقاً ضخماً في المضمون وفارقاً ضخماً في الصياغة كذلك. فرواية اهرنبرغ لا تصور واقعاً مريضاً متحللاً، بل معركة... تتتابع عملياتها المتطورة من الكفاح المرير للقضاء على الاخطبوط النازي في أوروبا، وما يواجه هذه العمليات من عقبات وصعاب، وفي خلال هذه العمليات تنمو الحياة في اشخاص الرواية نمواً طبيعياً، وتتآزر علاقاتها تآزراً سليماً يتفق مع الحركة المتجهة لاحداث الرواية. ولقد استعان اهرنبرغ على إبراز هذه الحركة، في أبطاله ووقائعه، بقطاعات سريعة من المشاهد التي تتناثر في جبهة عريضة تمتد بين باريس وبرلين وكييف، ولكنها تتكامل جميعاً في وحدة نامية هي وحدة المعركة، ولو استعان اهرنبرغ بالصورة الادبية لرواية جويس لتحولت احداثه الروائية من حركة نامية صاعدة الى حركة ناكصة داخل ابطاله، ولجمدت الحركة وثقلت ومات الاتجاه. وتذكرنا رواية جويس بشعر ت. س. إليوت؛ فإليوت سواء بسواء كجويس، يحمل على الحضارة الصناعية الحديثة ويتهمها بانها ارض خراب لا خصوبة فيها، وبأن انسانها كائن اجوف ملىء بالفراغ والقش والتفاهة. وشعر إليوت دعوة ملحة لرفض هذه الحضارة وللعودة الى سلطان الكنيسة كخلاص للانسان من ازمته الراهنة. وشعر إليوت في معظمه لا يخرج عن هذا المضمون العام، ولقد تمكن من ابرازه والكشف عنه وصياغته في صورة ادبية فريدة كذلك، مستعيناً ببعض ما استعان به جويس من مونولوج داخلي، وتداع حر للمعاني، وفواصل شعورية مفاجئة، وانطباعات سريعة، وبهذه الصورة الادبية الخاصة وقف إليوت، عند الكشف عما يجتاح الضمير الانساني الحديث من ازمات وتناقضات واستسلام، دون ان يكشف عن الجانب الآخر من هذا الضمير وما يتفاعل فيه من جهود صادقة للكفاح والتحرر والبناء.

ولو قارنا بين إليوت وشاعر آخر هو ماياكوفسكي لوجدنا كذلك فارقاً ضخماً في المضمون والصياغة، فماياكوفسكي فنان صائغ للشعر كذلك، ولكنه يمجد الحضارة الصناعية الحديثة، ويستبصر بالحركة الصاعدة للتاريخ ويصوغ كل هذا شعراً حياً دافقاً يعلي ارادة الانسان، ويصور جهوده المظفرة من اجل البناء والحرية والحياة الفاضلة الصحيحة. وهو يستعين في صياغة هذا المضمون بوسائل تنبض بالحركة والحرارة والحياة. فالكلمة المفردة والمقطعات السريعة، والتداخل بين العمليات النامية تشارك جميعاً في ابراز هذا المضمون الشعري الجليل. ولو اتخذ ماياكوفسكي منهج إليوت الشعري سبيلا له، لأراق دماء شعره وأسكت نبضاته، ولانطوى مضمونه مريضاً عاجزاً .

وفي ادبنا المصري الحديث نجد اولا ان الصياغة الفنية تكاد تكون ظاهرة نادرة في الشعر، فالشعر لا يزال ابياتاً منفردة متناثرة لا تربطها وحدة فنية وان ربطتها وحدة في الموضوع. فهذا الشاعر الفحل — امير الشعراء احمد شوقي مثلا — يؤلف القصيدة من ثلاثمائة بيت في الحرب او في التغني بآثار مصر القديمة مثلا، فلا يعالج الموضوع معالجة ادبية بحيث يكون له مضمونه المصوغ او مادته المصورة، بل هي ابيات متناثرة لمعانٍ لا رابط بينها غير وحدة القافية او وحدة الوزن او وحدة الموضوع من قريب او بعيد، فهي ابيات منظومة كحبات العقد، يؤلف بينها خيط رهيف من قافية او بحر او موضوع عام. اما وحدة العمل، اما الترابط والتآزر بين عمليات الصياغة وعمليات المضمون، اما وحدة الصورة والمضمون، فظاهرة تكاد تكون معدومة — كما ذكرنا — حتى اليوم في شعرنا المصري الحديث.

وفي القصة المصرية الحديثة — القصيرة والطويلة على السواء — تقدم واضح نحو البناء الفني، نجد ذلك عند محمود تيمور ونجيب محفوظ بوجه خاص. وكذلك الشأن في الادب المسرحي عند توفيق الحكيم. اما الجانب الاكبر من القصص الاخرى لأدبائنا القدامى، فأقرب الى السرد او الغناء النثري منها الى البناء الفني المتكامل، الذي يتألف من عمليات صياغية متآزرة.

والشعر والقصة في مصر، لا يزالان بوجه عام يتعثران في مضمون اجتماعي محدود، يقفان عند الفئة المتوسطة من واقعنا الاجتماعي العام، يصوران مشاكلها وحياتها وآمالها تصويراً جامداً راكداً ينقصه الاستبصار بكافة ما يتفاعل به واقعنا المصري جميعاً من حركة وتطور ونمو ...

وهكذا يتضح موقفنا من العمل الادبي، صورته ومادته، انه ليس لغة ومعاني، بل هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضوياً حياً .

اما العنصر الثالث الذي يسميه عميد الادب بالجمال، فاننا نعده مفهوماً غامضاً، لا يصلح للكشف عن مقومات العمل الادبي. وحاجتنا الى التبصر بهذه العملية المتآزرة التي يتألف منها العمل الادبي، أشد من حاجتنا الى الوقوف عند هذا المفهوم الغامض المطلق الذي لا تفضي دلالته الى وظيفة واضحة. وإن جاز لنا ان نقول، إن تحقق الاتساق والتآزر بين الصورة والمادة، وتكامل العمل الادبي، هو ما يمكن ان يسمى بالجمال الادبي. على ان المهم لدينا هو ان ندرك ونتأمل ونتبصر بالعمليات المتفاعلة النامية، لا ان نقف عند حدود الكلمات المطلقة.

ونحب ان نستخلص مما سبق ان ذكرناه الامور الآتية:

أولا — ان مضمون الادب في جوهره احداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية.

ثانيا — ان الصورة الادبية او الصياغة، عملية لتشكيل هذا المضمون وابراز عناصره وتنمية مقوماته.

ثالثا — ان تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الادبي لا يتعارض مع توكيد قيمة الصورة او الصياغة الادبية، بل قد يساعد على الكشف عن كثير من الاسرار الصياغية.

رابعا : ان النقد الادبي — على هذه الأسس السابقة — ليس دراسة لعملية الصياغة في صورتها الجامدة فحسب، بل هو استيعاب لكافة مقومات العمل الادبي وما يتفاعل فيه من علاقات واحداث وعمليات. وبهذا، يصبح الكشف عن المضمون الاجتماعي ومتابعة العملية الصياغية للعمل الادبي، مهمة واحدة متكاملة.

خامسا : ومن هذا، نقرر كذلك ان العلاقة بين الصورة والمادة او بين الصياغة والمضمون لا تكون علاقة متآزرة متسقة الا في الاعمال الادبية الناجحة، اما العمل الادبي الفاشل فهو ذلك العمل الذي يقوم بين صياغته ومضمونه تخلخل وتنافر وعدم اتساق. وعلى هذا، فان المدارس الفنية التي تهتم بالشكل قبل المضمون، كالتكعيبية مثلا، او بالمضمون قبل الشكل كالسيريالية والمستقبلية مثلا، مدارس فنيّة غير مكتملة.

هذه هي الأسس العامة التي تقوم عليها حركتنا النقدية والابداعية على السواء، وبهذه الاسس نعد أنفسنا على خلاف بيّن مع اصحاب المدرسة القديمة.

اننا نؤمن ان الادب بناء متراكب ينمو نمواً داخلياً ويصوغ واقعاً اجتماعياً صياغة متسقة.

اننا لا نقف من التعبير الادبي موقفاً جامداً، يخلي العمل الادبي من صورته على حساب مادته او العكس، بل اننا نؤكد ما بين الصورة والمادة من تفاعل وتداخل وتشابك، بدونه لا يقوم العمل الادبي، ولا تتحقق له وحدة.

ولكننا لا نستطيع ابداً ان نحصر الصورة في حدود اللغة، ونضيق المضمون في نطاق المعاني، كما يفعل عميد الادب وتشايعه في ذلك مدرسته النقدية والابداعية، لاننا نعد الابداع الادبي مرحلة تتجاوز طلاوة الاسلوب وتفوق لطافة المعنى، ولأننا نعد العمل الادبي بناء تتكامل صورته ومادته بعملية باطنة فيه... هي كماله وحقيقته.

هذا هو موقفنا من الادب... صورته ومادته، وهذه هي مقومات حركتنا النقدية.

عبقرية العقاد

العالم - أنيس

كتب هذا المقال رداً على مقال للاستاذ العقاد في جريدة «اخبار اليوم» بعنوان «الى ادعياء التجديد... اقرأوا ما تنتقدونه» بتاريخ ١٩٥٤/٢/٢٧ . وإذا تجاوزنا الجانب الخاص بالشتائم والقذف الشخصي في مقال الاستاذ العقاد، فمن الممكن تلخيص وجهة نظره في ان ما نادى به المؤلفان من الوحدة العضوية المتكاملة للعمل الادبي، ليس شيئاً جديداً، بل ان الاستاذ العقاد ذكر مثل هذا الكلام منذ اربعين عاماً، وقد استشهد ببعض مؤلفاته القديمة للتدليل على موقفه.

واخيراً تنازل فتكلم العقاد... ووجه الينا الخطاب باعتبارنا «ادعياء التجديد» وهو شرف — لو يعلم الناس — عظيم، لان العقاد مشغول عما يثيره «الادعياء» في مسائل الادب والثقافة بما هو أهم من هذا وذاك... ربما بمسائل حكم الارض، وربما بمشاغل حكم السماء! انه يريدنا ان نتصوره — وكم تمنينا ان نصدق هذا — رجلا لا يعرف التفاهات، ينظم امور البشرية حالماً، وعينه نصف مغلقة، ودخان لفافته يحيط به من كل جانب ويرسم له الدوائر التي يسبح اثرها في تفكير عميق، لا توقظه منه تفاهات التافهين أو دعاوى المدعين امثال هذين «الاستاذين بالمدارس الثانوية أو العالية..!» وهو في حاجة الى اصدقاء — أو قل ان شئت اتباع — يوقظونه من السبات العميق ويقولون له: أفق يا مولانا الكاتب الكبير، فان الادعياء والتافهين يتقولون عليك الاقاويل وينشرون عنك الاكاذيب؛ فيصحو الكاتب الكبير — نستغفر الله بل الرب العظيم — من غفوته وينهرهم على صحوته ويقول لهم: دعوا التافهين والمدعين في غيهم يعمهون..!

ولكنه شرّفنا فخالف هذه السنة، هذه المرة، ورضي ان يوقظه اتباعه لرسالة وجهناها الى عميد الادب العربي الدكتور طه حسين. فقد كتب الدكتور طه مقالة في جريدة يومية عنوانها «صورة الادب» ناقش فيها — في ادب — مسألة العلاقة بين الصورة والمادة في العمل الفني نقاشاً لا نقرّه عليه، ومع ذلك فقد تكرم في ختام مقاله وسألنا ان نبدي رأياً في هذا الموضوع، ولم نرد ان نخيّب لعميد الادب رجاء... لم نرد ذلك لاننا نعتقد ان مسائل الادب والثقافة ليست وقفاً على الكتاب «العظام»، بل تستطيع ان تتسع فتسع كلام «التافهين» و«الادعياء»، فان كنّا يا مولانا الكاتب الكبير

قد أخطأنا الفهم، وتوهمنا ما لا يجوز ان يتوهم، فاغفر لنا هذه الزلة الحمقاء... فمثلك يعفو... ومثلنا يثوب.

وكتبنا رسالتنا في هذا المنبر الحر «المصري» بعنوان «الادب بين الصياغة والمضمون»، ناقشنا فيها — قدر جهدنا واطلاعنا وفهمنا — العلاقة بين صورة الادب ومضمونه، وضربنا فيها الامثلة من الادب المصري والغربي الحديث، واكدنا الوحدة الفنية العضوية بين عنصري الادب، وابرزنا الجوانب الايجابية في تقدم القصة المصرية من ناحية الصياغة على يد كتاب مثل تيمور والحكيم ونجيب محفوظ، ثم لخصنا موقفنا في النقد الادبي على الصورة التالية:

أولا — ان مادة الادب في جوهرها، (او ان شئت مضمونه)، ليست المعاني كما يقول الدكتور طه وان كانت المعاني احدى ادواتها، اما المضمون فهو احداث العمل الادبي، وهي التي تعكس مواقف ووقائع اجتماعية.

ثانيا — ان الصورة الادبية (او الصياغة ان شئت) ليست اللغة كما يقول الدكتور طه... وان كانت اللغة أداة من أدوات الصورة. وانما الصورة في تقديرنا هي عملية لتشكيل المضمون وابراز عناصره، وتنمية مقوماته تنمية طبيعية في داخل العمل الفني.

ثالثا — انه مادام كل عمل ادبي له جذوره الاجتماعية الكامنة في موقف الاديب من الحياة وفي علاقته بالبيئة الاجتماعية، فلا مفر من ابراز الدلالة الاجتماعية للمضمون الادبي. وان هذا التحديد لا يتعارض مع توكيد قيمة الصورة أو الصياغة، بل قد يساعد على الكشف عن كثير من اسرار هذه الصياغة.

رابعا — ان النقد الادبي — على هذه الأسس السابقة — ليس دراسة لعملية الصياغة في صورتها الجامدة، بل هو استيعاب لكافة مقومات العمل الادبي وما يتفاعل فيه من علاقات واحداث وعمليات، وبهذا يصبح الكشف عن المضمون الاجتماعي، ودراسة عملية الصياغة للعمل الادبي، مهمة واحدة متكاملة.

هذه هي الأسس العامة للحركة النقدية كما نفهمها.

وفي معرض التدليل على موقف المدرسة النقدية المعاصرة أشرنا اشارة عابرة الى الاستاذ العقاد، ولم يكن هدفنا تعقبه في نظرته الادبية بالتفصيل، لانه لم يكن هناك مجال لذلك.

ولم يعجب هذا الكاتب الكبير... لم يرق في نظره اننا لم نرفعه الى اعلى عليين أو نخفضه اسفل سافلين. فرغم ان رسالتنا هذه موجهة في حقيقة الامر الى الدكتور طه حسين، ورغم انها رسالة تناقش مسألة صياغة الادب ومضمونه ولا تستهدف في اساسها التعرض لاعمال اي كاتب من الكتاب المصريين بالنقد أو التحليل، الا ان عبقرية عبقرية العقاد تصر، رغم كل شيء، على ان هذه الرسالة لم تكتب الا للتهجم عليه، وانه «مقصود بهذه الحملة لغير وجه الادب والامانة الثقافية».

ونحن نشكر له ثورته التي كانت دافعاً لنا على ان نكشف عن موقفه الادبي بالتفصيل، متخذين من كتاباته في النقد وانتاج الشعر حجة لنا لا علينا. ولكنا نريد قبل ذلك ان نعتذر عن خطأ غير مقصود وقع في النقل من مسودة مقالتنا السابقة، خطأ في كلمة واحدة لعلها سر ثورة العقاد، وجملتنا كما وردت في صحيفة «المصري» هي «فالعقاد مثلا يترنم بهذا البيت:

وتلفتت عيني فمذ خفيت عني الطلول تلفت القلب

فلا نلبث ان نقرر انه يساوي عنده الف قصيدة»، والصحيح كما ورد في اصل المقالة هو استبدال كلمة قصة بكلمة قصيدة. وبين كلمتي قصة وقصيدة من التشابه... ما يبرر الخطأ المطبعي.

ويستطيع القارىء ان يرجع الى كتاب العقاد « في بيتي»، صفحة ٢٨ – ٢٩ ، ليرى اننا لا نتجنى عليه بهذا الكلام؛ ففي صفحة ٢٨ يقول: «ان خمسين صفحة من القصة لا تعطيك المحصول الذي يعطيكه بيت كهذا البيت:

وتلفتت عيني فمذ بعدت عني الطلول تلفت القلب

ويقول عن القصة: «انها كالخروب الذي قال التركي عنه انه قنطار خشب ودرهم حلاوة.» (صفحة ٢٩). ومما يجدر ذكره اننا قلنا في مقالتنا «فلا نلبث ان نقرر» ولم نقل «فلا يلبث العقاد ان يقرر»، والفرق بين المعنيين واضح ليس في حاجة الى تفسير.

هذا اولا... اما الامر الثاني فهو ان العقاد يواجهنا باقتباسات من كتبه القديمة يؤكد بها مناداته بالوحدة الفنية للعمل الادبي، اقتباسات يقول انها تتعارض مع النظرة الجزئية للعمل الادبي التي نتهمه بها...

واول ما نريد ان نؤكده ان المناداة بالوحدة الفنية للعمل الادبي ليست امراً من ابتكار العقاد. بل هي قديمة قدم ارسطو نفسه. اما الحقيقة التي لا تحتاج الى مجهود كبير في برهانها، فهي ان العقاد لم يفهم هذا الكلام الذي قرأه لأرسطو ومن جاءوا بعده، ولم يحققه لا في موقفه النقدي ولا في شعره الذي نشره... او لعله اقرب الى الدقة ان نقول ان الوحدة الفنية التي كانت في ذهن العقاد حين قال هذا الكلام هي وحدة الموضوع، وحدة الخاطر، وحدة المعنى، وحدة العنوان، لا اكثر ولا اقل. هذا هو جوهر نقده — على سبيل المثال — لقصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل؛ يقول في صفحة ٤٥ من الديوان: «اما التفكك فهو ان تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من ابيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة»...

فالوحدة الفنية عنده هي الوحدة المعنوية لا الوحدة العضوية الحية.

ودليل ذلك هو موقفه في نقد رواية قمبيز لشوقي. فقد ضمن شوقي لنفسه وحدة الموضوع حين ألف هذه الرواية، اذ انها تتناول احداث مرحلة تاريخية في مصر، فماذا بقي على العقاد ان ينقد؟ انه يقول لنا في مقدمة نقده لقمبيز انه يستهدف امرين من هذا النقد: احدهما تصحيح الشبهات التاريخية التي تمس سمعة مصر.

وثانيهما «وهو الأهم عندنا» إقامة معيار للشاعرية المبتكرة يثوب اليه بعض القراء الذين يستخفون بالشعر ويجعلونه من الخسة والهوان، بحيث تغنى فيه صناعة اللفظ والطلاء.

وجميل ان يقول العقاد هذا الكلام العام. ثم نمضي في داخل الكتاب لنبحث عن هذا المعيار للشاعرية المبتكرة، فلا نجد الا ملاحظات عن النظم والنحو وكثرة الفصل والوصل والهمز... الخ.

ففي صفحة ٦ – ٧ يقول: «وأولى هذه الملاحظات قصر النفس واضطراب القوافي والأوزان، فان من جمال النظم في الرواية التمثيلية التي تتلى على الاسماع ان تنسجم القافية ولا تفاجىء الآذان بالنقلة البعيدة في الموقف الواحد».

وفي صفحة ١٣ ملاحظة ثانية في التدليل على اضطراب النظم وهي حيرة شوقي «في تقليب الاسماء كلما اعياه الوزن واستعصى عليه سبك الاسم الاصيل فيه، ففانيس تارة فانس وتارة فنيس.. الخ».

وفى صفحة ١٤ ملاحظة ثالثة عن النظم وهي «كثرة التجوز القبيح في الفصل والوصل والهمز والتخفيف... فيجرو ويهزا ويقرا.. تجيء عنده في مواقع يجرؤ ويهزأ ويقرأ... الخ».

اما الملاحظة الرابعة (صفحة ١٥) فهي ان الرواية لم تخلُ من مخالفة لقواعد النحو والصرف!

فهل هذا معيار الشاعرية المبتكرة عند العقاد؟ اين إذن فهم العقاد لوحدة العمل الفني؟ اين فهمه للوحدة العضوية والنمو الداخلي للعمل الادبي؟ أليس هذا دليلا على ان العقاد لم يفهم ما ردده عن معايير النقد الادبي منذ أربعين سنة كما يقول؟

ان العقاد لم يعرض اطلاقاً لنقد شوقي من حيث تفكك وحدة الرواية الفنية، بل تعرض لامور خارجية كاضطراب القافية واخطاء النحو، ذلك انه — وفق فهمه القاصر للوحدة العضوية — اعتقد ان رواية قمبيز موحدة فنياً، باعتبارها تحتوي على موضوع واحد متسلسل، وهذا غير صحيح. فالحقيقة ان الوحدة الفنية هي اول ما ينقص كل روايات شوقي، فكل قصائدها غنائية، لا مسرحية... ووجود البيت «باعتباره وحدة فكرية مقفلة قائمة في ذاتها» لا يزال يميزها على الرغم من وحدة المعنى والموضوع في القصيدة.

على ان دراسة العقاد لابن الرومي دليلنا كذلك على ما نذهب اليه، من ان العقاد لم يفهم من البنية الحية الا وحدة الموضوع أو وحدة المعنى، لا الوحدة العضوية.

ولقد استشهد العقاد في مقاله بنص للحاتمي — سبق ان ذكره في كتابه عن ابن الرومي — يؤيده فيما يذهب اليه من القول بالبنية الحية للقصيدة. ونحن نسوق هنا النص باكمله ليتكشف لنا مدلوله الحقيقي. يقول الحاتمي: «مثل القصيدة مثل الانسان في اتصال بعض اعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب كان الجسم ذا عاهة تتخوّن محاسنه وتعفى معالمه، وقد وجدت حذاق المتقدمين وارباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذه الحال احتراسا يجنبهم شوائب النقصان ويقف بهم على محجة الاحسان، حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها واعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء». ثم يقول: «فاما الفحول الاوائل ومن تلاهم من المخضرمين والاسلاميين فمذهب التعالم عن كذا الى كذا، وقصارى كل احد

منهم وصف ناقته بالعتق والنجابة والنجاء، وانه امتطاها فأدرع عليها جلباب الليل، وربما اتفق لاحدهم معنى لطيف يتخلص به الى غرض لم يتعمده».

ومن الواضح البيّن بنفسه في هذا النص، ان المقصود هو وحدة الموضوع في القصيدة الواحدة لا الوحدة العضوية. ونحن لا نأخذ على الحاتمي أو غيره من نقاد ذلك العصر حدود هذا الفهم، بل انه ليعبر عن مستوى مرتفع ودرجة متقدمة في تذوق العمل الادبي في تاريخ النقد العربي.

الا ان الذي يدعو الى الاسف حقاً، ان يسقط العقاد هذه السقطة الفكرية، فيتصور ان القول بوحدة الموضوع هو نفسه القول بالبنية الحية أو الوحدة العضوية للعمل الادبي، ثم يدعي انه من القائلين بها منذ اربعين سنة.

وعندما يعرض العقاد لصناعة ابن الرومي،في الفصل السادس من كتابه عن ابن الرومي، يشير — في هذا النص الذي سبق ان ذكره في مقاله كذلك — الى ان ابن الرومي «جعل القصيدة «كلاً» واحداً لا يتم الابتام المعنى الذي اراده على النحو الذي نحاه، فقصائده «موضوعات» كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الاغراض ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها واطرافها.»(ص ٣٠٨) .

ومن هذا النص كذلك لا يخرج فهم العقاد للامر عن مجرد وحدة الموضوع، وحدة العنوان. اما الوحدة العضوية للعمل الادبي، اما اعتبار القصيدة بنية حية، فكلام ردده العقاد دون ان يفقه منه حرفاً.

والحق الذي ينبغي ان يقال في دراسة العقاد لابن الرومي، انه لم يقم بواجب الدراسة الفنية لهذا الشاعر العظيم، بل قصر الفصل الذي خصه لصناعة الشاعر على دراسة سطحية للغاية من خارج الشعر لا من داخل تراكيبه وعلاقاته الفنية، أشار فيها الى طول نفسه وشدة استقصائه للمعنى واطالته، والى انه يستريح الى الاطالة كما يستريح الجواد الكريم الى سعة المضمار، والى حبه للمعارضة والى لازمة استخدامه للافعال المزيدة والمشتقات، الى غير ذلك من المسائل التي تعد وحدها شيئاً في دراسة فنية الشاعر.

ولكن الحق، ان ابن الرومي يتميز في بعض شعره، الى جانب الوحدة المعنوية أو وحدة الموضوع، التي تنبه اليها النقاد القدامى وتبعهم في ذلك العقاد، بوحدة عضوية حقيقية تستطيع الدراسة الجادة ان تستقصيها عنده وعند بعض الشعراء، وخاصة شعراء العصر الجاهلي وشعراء الصعاليك.

وما لنا نذهب بعيداً ولا نقدم امثلة من شعره هو (اي العقاد) كدليل حاسم على انه نسي حتى ان يلتزم بوحدة المعنى والموضوع في القصيدة الواحدة، في معظم انتاجه الحديث ولا نقول كله.

ففي ديوانه الاخير «بعد الاعاصير» يقدم لنا هذه القصيدة بمناسبة عودة النقراشي من مجلس الامن والتي مطلعها:

أقام الحقوق ووفى الذمم ونادى فلباه نادي الامم

الى ان يقول عن الملك السابق «فاروق»:

وما اتخذت غير فاروقها	عماداً يحاط وركناً يؤم
ولا عرفت مثله في العلا	صديقاً يشاركها في القسم
فدته البلاد وفدّى البلا	د بعالي التراث وغالي القيم
مليك يلوذ به عرشه	وكم ملك بالعروش اعتصم
وذو علم تستظل الملو	ك باعلامها ويظل العلم
وراع رعيته عزه	إذا عز بالصخر باني الهرم
ابى الملك الا كما شاءه	منيع الجوار رفيع الدعم

... الخ. ما قال لا فض فوه.

ودع عنك يا سيدي القارىء ما يتبادر الى ذهنك من ان هذا نفاق رخيص لملك فاسق كان عدواً للحركة الوطنية وحقوق الامة. فنحن نتحدث عن الجانب الشكلي من النقد الادبي اليوم ولا نعدوه الى سواه.

ودع عنك انه من «آداب مصر الرسمية التي تجري على تقاليد الحاكمين» وهي الآداب التي زعم العقاد في مقاله، في جرأة يحسد عليها، انه قضى حياته يحاربها، دع عنك هذا كله موقتاً... وانتبه لما سنفعله.

نحن لن نفعل بهذه القصيدة اكثر مما فعله العقاد في بعض قصائد شوقي لاثبات تفككها، فلو اننا اخذنا الابيات الثلاثة الاخيرة مثلا وأعدنا ترتيبها على الوجه الآتي:

مليك يلوذ به عرشه	وكم ملك بالعروش اعتصم
ابى الملك الا كما شاءه	منيع الجوار رفيع الدعم

وراع رعيتـــه عــــزه إذا عـز بالصخـر بـاني الهرم
وذو علــم تستظــل الملــو ك باعلامهـا ويظـل العلــم

لو فعلنا هذا، لما شعرت بأي تغيير في وحدة القصيدة، وليس بعد هذا دليلاً على تفسخ العمل الفني وانهياره... وقد ضربنا مثلا واحداً لضيق المقام، والذي يتابع قصائد العقاد يجد اكثرها على هذا المنوال... فلا وحدة عضوية بالمعنى السليم ولا حتى وحدة المعنى والموضوع في بعض الاحيان...

وفي القصة لم يكن العقاد اكثر توفيقاً في المحافظة على الوحدة الفنية منه في الشعر. وكل من يقرأ قصة «سارة» لابد ان يكتشف افتقاد الوحدة الفنية تماماً وافتقاد النمو الداخلي لحوادث القصة. فلا تطوير للبطل ولا تطوير للحوادث، بل هي اشبه بالمقالات التحليلية والافكار المفروضة من الخارج، لا الاحداث المتطورة داخلياً.

لقد اخذ علينا العقاد اننا ضربنا مثلين بقصة «العاصفة» لايليا اهرنبرج وشعر مايا كوفسكي، وظن واهماً اننا قد ارتكبنا جرماً شنيعاً بهذا التمثيل. ونحن لم نكن نقصد من هذا التمثيل الا ان نقدم في القصة والشعر اديبين يختلفان في موقفهما الاجتماعي عن الاديبين الآخرين اللذين مثلنا بهما في نفس المقالة، نعني جويس وإليوت، حتى نكشف عن الدور الذي تقوم به الصياغة الادبية في ابراز هذا الموقف الاجتماعي،وبذلك نؤكد ما نريد تأكيده من ان الصياغة لها دور بالغ في ابراز المضمون الذي هو بالتأكيد مضمون اجتماعي خاص.

وكان من واجبنا إذن ان نقدم اديبين على طرفي نقيض من الناحية الاجتماعية لنبرز فكرتنا ووجهة نظرنا.

ولكن العقاد لم يفهم هذا طبعاً، وسارع الى استعداء السلطان علينا. ولم يجد شيئاً اطرف لشتم اهرنبرغ من ان يقول انه يهودي...

فهل كان معياراً لهجوم على كاتب من الكتاب مسألة دينه؟ وهل ينسى يا ترى الاستاذ الكبير اسفافه في هذا المجال ومحاولاته اليائسة في جريدة «الاساس» لاثبات ان حسن البنا من اصل يهودي حتى يبرر على هذا الاساس الجرائم التي ارتكبها زعيم حزبه المنحل، والتي أدين اخيراً من اجلها؟.

نحن نسأل، ولعل عند الكاتب الكبير بعض الجواب!..

ان المهم بعد هذا الحديث الطويل ان نلخص موقفنا اولا، وان نتقدم برجاء الى الاستاذ العقاد ثانيا... اما الموقف فهو ان العقاد، على الرغم من انه يدعي انه نادى بما ننادي به نحن اليوم من وحدة فنية عضوية للعمل الادبي، فانه لم يفهم ما نقوله نحن، فنحن لا نقف عند حدود ارسطو إذ قال بالوحدة الداخلية للقصيدة، وانما تجاوزنا هذا الموقف في الامور الآتية:

أولا — اننا لم نعتبر العلاقة بين المضمون والصياغة علاقة ثابتة جامدة، بل اعتبرناهما عمليتين متفاعلتين حيتين.

ثانيا — اننا أضفنا عاملاً ثالثاً في بناء العمل الفني وهو المضمون — لا كمجرد مضمون — بل كموقف اجتماعي.

ثالثا — اننا لم نقف عند حدود النقد «الفني» البحث ولا النقد الاجتماعي البحت للعمل الفني، بل كشفنا عن مقدار الترابط الطبيعي والتداخل الحي بينهما؛ فنحن لا نقول بالبنية الحية للعمل الفني فقط — كما قال العقاد فعلاً في بعض كتبه وان لم يفهم ما قاله ولم يحققه — بل نحدد طبيعة هذه البنية الحية ونكشف عن كل العناصر المكوّنة لها، ثم لا نفصل هذه البنية عن المضمون الاجتماعي. وبهذا نوحد في نظرة واحدة نوعين من الدراسة طالما فصل كثير من النقاد بينهما... وهكذا نوسع من مجال النقد الادبي.

اما الرجاء فاننا نوجهه اليك في خشوع يا مولانا الكاتب العبقري: وهو ان تقرأ هذه المقالة لعلك تفهم! فنحن نخشى ان تظنها احدى الاقاويل والاكاذيب التي تذاع عنك فلا تحفل بها... ولذلك فنحن نستحلفك بكل ما هو غال لديك ان تقرأها.

نستحلفك بالفاروق الذي:

فدتــه البـــلاد وفـــدى البـــــلا   د بعالي التراث وغـالي الـقيم

نستحلفك بحق بريطانيا العظمى... بكتاب هتلر ذي الورق المصقول والثمن المعقول... نستحلفك بجريدة «الاساس» ومقالاتك الفريدة في جريدة «الاساس»...

نستحلفك بكل هذا ان تقرأ وان تفهم... فان أبيت — وعذرك لاشك اننا ادعياء — فنحن نستحلف اصدقاءك المخلصين — نستغفر الله بل اتباعك الساجدين — ان يقطعوا عليك حبل الفكر في مشاغل حكم الارض والسماء، وينبهوك الى مقالة التافهين والادعياء!...

حصـــاد المعركـة

انعام

كتب هذا المقال لتلخيص النتائج الموضوعية للمعركة الادبية التي جرت بين المؤلفين من ناحية والدكتور طه حسين والاستاذ العقاد من ناحية اخرى. وهي بصفة خاصة رد على مقال الدكتور طه حسين في جريدة الجمهورية بتاريخ ٥/٣/٥٤ بعنوان «يوناني فلا يقرأ»، وفيه يدعي الدكتور طه حسين ان ما كتبه المؤلفان في مقال «الادب بين الصياغة والمضمون» يستحيل فهمه، كما حاول ايضاً ان يخلص منه الى ان «كل أثر أدبي لا يصور الوقائع والمواقف الاجتماعية ليس ادباً عندنا، ومعنى ذلك ان الادب لا ينبغي ان يصف الطبيعة التي نعيش معها على هذه الارض، وان كل الاشياء التي تتألف منها الطبيعة لا تصلح موضوعاً او مضموناً للادب»... والحقيقة ان في هذا تفسيراً خاطئاً لموقف المؤلفين، وهو ما سيتضح في هذا المقال.

عندما نتساءل: ما حصادنا من معركة النقد التي ثارت بين الدكتور طه حسين والعقاد وبيننا في الاسابيع الاخيرة، نتبين للأسف انها قد انحرفت عن اتجاهها الموضوعي الاصيل.

قلنا ان العمل الادبي صياغة ومضمون، وان الصياغة عملية نامية في داخل العمل الادبي لابراز المضمون وتشكيله، وإن المضمون أحداث متطورة كذلك داخل العمل الادبي، وان الصياغة والمضمون عمليتان متفاعلتان متداخلتان. ثم قلنا بعد ذلك ان مضمون الادب يعكس مواقف ووقائع اجتماعية.

قلنا هذا، فماذا حدث؟.. لم يلبث العقاد ان سارع الى الرد علينا. فدار حول نفسه ثم دار حول نفسه ثم أسلمنا الى اقرب «نقطة بوليس»، وعندما صرخ فينا «لقد قلت ان القصيدة بنية حية منذ اربعين سنة أي قبل ان تولدوا يا أدعياء التجديد»، قلنا له في هدوء وبساطة: «حقاً لقد قلت ذلك، ما في هذا ريب، ولكنك لم تفهم من البنية الحية غير وحدة المعنى، ووحدة الموضوع، ووحدة العنوان، لا الوحدة العضوية للعمل الادبي». وسارع العقاد مرة اخرى الى الرد علينا. فدار حول نفسه ثم دار حول نفسه ثم أسلمنا مرة ثانية الى اقرب «نقطة بوليس». ويبدو ان الامر سيبدأ دائماً

هكذا عند العقاد وينتهي هكذا دائماً، للأسف.

أما الدكتور طه حسين فتبين ان حديثنا عن العلاقة بين المضمون والصياغة «يوناني لا يقرأ» على حد تعبيره. اما قولنا بأن مضمون الادب يعكس وقائع ومواقف اجتماعية، ففهم بعضه في عناء على حد تعبيره كذلك، اما بعضه الآخر، فسارع الى نقده نقداً يخرجه عن مدلوله الحقيقي.

فعندما قلنا إن مضمون الادب في جوهره يعكس مواقف ووقائع اجتماعية، ما كنا نعتقد أن مثل هذا الكلام الواضح البسيط سيخلص منه الدكتور طه حسين الى أننا نقول إن: «كل أثر ادبي لا يصور الوقائع والمواقف الاجتماعية عندنا ليس أدباً، ومعنى ذلك ان الادب لا ينبغي ان يصف الطبيعة التي نعيش معها على هذه الارض، فالانهار والاشجار والجبال والسهول والوديان والحيوان وما شاء الله من هذه الاشياء، التي تتألف منها الطبيعة، لا تصلح موضوعاً أو مضموناً للادب»، ولا ندري تماماً كيف استخلص من قولنا أن المضمون الادبي يعكس وقائع ومواقف اجتماعية، هذا النص العجيب الغريب الذي ينسب مفاهيمه الينا.

على اننا لا نستطيع ان ننكر على الدكتور طه حسين معرفته بحقيقة أولية هي ان ادب الطبيعة في الآداب العالمية جميعاً، قديمها وحديثها، انما هو ادب انساني يعكس مشاعر وتجارب انسانية، وانه ليس تسجيلا لطبيعة عارية تماماً من الظلال الانسانية، وانما هو تعبير عن خبرة انسانية. فالدكتور طه يعرف دون ريب ان الطبيعة عند الشعراء الرومانسيين الانكليز غير الطبيعة عند الشعراء الرومانسيين الفرنسيين والالمان، بل تختلف بين شاعر وآخر من شعراء قومية بعينها، باختلاف موقفهما من الحياة. فالطبيعة في شعر «ورد زوورث» محال ان تهب عليها «رياح الغرب» التي تهب على طبيعة «شيلي»، والدكتور طه يعرف ولا شك ان غابة الرموز عند «بودلير» الشاعر الرمزي، غير رموز الغابة عند «إلوار» الشاعر الواقعي، وان النظرة الى بحيرة «ألفردْ دي مُوسيه» الأسيانة غير النظرة الى عيون «إلزا» في شعر «أراجون» النابض المتوفز. والدكتور طه يعرف دون ريب ان قُبرة «شيلي» ذات مدلول انساني يختلف عن المدلول الانساني لغراب محمود حسن اسماعيل وكروان العقاد، وان الطبيعة عند شوقي التي يرى منها «بديع صنع الباري» تختلف عن طبيعة ابن الرومي المتبرجة «تبرج الأنثى تصدّت للذكر»، وأن أغنية الخريف المتفائلة عند الشاعر لونجفلو، تختلف عن أغنية الخريف وانغامها الرتيبة عند الشاعر فيرلين... والدكتور طه يعرف دون ريب مئات الامثلة الاخرى، في الشعر والقصة، لانه

يعرف دون ريب كذلك أن النظرة الى الطبيعة نظرة انسانية... جد انسانية، وان هذه النظرة الانسانية تعكس موقف الفنان من الحياة، التي هي بدورها وقائع اجتماعية.

وعندما قلنا إن مضمون الادب يعكس مواقف ووقائع اجتماعية، لم نكن نعتقد أن هذه القول يمكن ان يفهم منه اننا نقصر مضمون الادب على تصوير الوقائع والمواقف الاجتماعية... ولكن هكذا شاء الدكتور طه حسين ان يحمل كلامنا مفاهيم ليست فيه.

وهكذا انحرفت معركة النقد من اتجاهها الموضوعي الاصيل، ولم يكن لها حصاد فكري عميق.

الهارب من الحياة

ابراهيم المازني كاتب مصري معروف بانتاجه الادبي الغزير في ميادين متعددة منها، الشعر والمقالة والقصة الطويلة والقصيرة. وكثيرون يذكرون بلا ريب مجموعة قصصه «في الطريق» و«صندوق الدنيا»... وكثيرون كذلك قد تأثروا بكتابيه «حصاد الهشيم» و«قبض الريح» اكثر مما تأثروا بقصصه واقاصيصه.

ومما لا ريب فيه ان المازني نسيج فريد بين الكتاب المصريين المشهورين، لان معظم الآخرين ـــ كطه حسين أو الحكيم ـــ قد تطور ادبهم مع الزمن وتميزوا في مراحل زمنية مختلفة بمميزات متباينة غير متسقة، فلا يسهل ان نفهم ادبهم الا في ضوء فهم متطور لمراحل حياتهم. اما المازني فقد كان مخلصاً طول حياته لفلسفة واحدة يتكامل فيها كل انتاجه الادبي من شعر ومقالة وقصة، هذه الفلسفة هي الهرب من الحياة... ونحن نستطيع ان نلقي كثيراً من الضوء على هذا الكلام بأمثلة مختلفة من شعر المازني ونثره. ولكني لا اعرف مثلا اوضح ولا اسطع من قصته المشهورة «ابراهيم الكاتب».

ان «ابراهيم» شخصية متميزة، يعيش بيننا آلاف من نماذجها من المثقفين المصريين اليوم،وسيعيشون غداً. موقفها من الحياة بعيد عن ان يكون فهماً موضوعياً لها وترتيباً للمسؤوليات الاجتماعية على أساس هذا الفهم، حتى في مسائل الحياة الخاصة.وما دام الانسان لا يفهم الحياة فلا مفر من ان ينكرها وان ينكمش فرقاً وخوفاً منها ومن مسؤولياتها، والانكار يعني القلق... يعني التشاؤم... يعني اليأس ثم الهروب. وهذا هو بالدقة موقف «ابراهيم» بطل القصة.

كان ابراهيم متزوجاً وتوفيت زوجته عن طفل تركته له، وشاءت الظروف ان يدخل ابراهيم المستشفى لاجراء عملية جراحية. وهناك يلتقي بـ«ماري» الممرضة السورية، فيقع في حبها وتبادله هذا الحب. و«ماري» تطمع في ان تكون علاقتها به اسمى من علاقة العشيقة... اعني تطمع في الزواج منه. ولكن اوهام ابراهيم الاجتماعية تقول له ان ماري ليست ندا له من ناحية الوضع الطبقي. فما العمل إذن؟

قرر ابراهيم ان يهرب من ماري، وسافر إلى عزبة بعض اقاربه. وهناك مرة

اخرى يقع ابراهيم في حب «شوشو» ابنة خالته التي تصغره باعوام، وهنا تبدأ مشكلة جديدة. فلشوشو اخت اخرى تكبرها باعوام، «سميحة»، والتقاليد الاجتماعية للاسرة لا تسمح ان تتزوج شوشو قبل اختها، وعلى ابراهيم اما ان يتزوج سميحة أو لا يتزوج على الاطلاق.

ومرة اخرى يقرر ابراهيم الهرب من مواجهة المشكلة ويسافر الى الاقصر. وهناك يلتقي بليلى، فتاة مصرية عرف ماضيها رجال من كل صنف وطبقة من كبار وصغار، من اقوياء وضعفاء، من ظرفاء وثقلاء... ويقع ابراهيم للمرة الثالثة في حبها.

ولكنه يصاب بمرض «التيفونيا» فتقوم ليلى على تمريضه حتى يحضر اقاربه وتعرف منهم ومن أوراقه الخاصة أن شوشو تحب ابراهيم وانه لا يزال يحبها. فما العمل اذن؟

ان ليلى حامل من ابراهيم، ومع ذلك فهي تقرر — شهامة منها — الهرب منه بعد ان تترك له خطاباً تقول فيه «ان المستقبل كما ترى لا امل فيه، وخير لي ولك ان نقصر من الآن. وما زالت في القلب صبوة». وتزعم ليلى لابراهيم انها لم تكن جادة في حبه، وانها كانت تتصنع الذوبان بين ذراعيه وهو يضمها وعصرها... «هي صناعة أتقنتها يا صاحبي بالمرانة والتدرب، فلا عجب ان اخدعك...». اما شوشو فينتهي بها الامر الى الزواج من احد اقاربها الدكتور محمود، ويعرف ابراهيم انها راضية سعيدة في زواجها.

هكذا تترك كل شخصيات القصة ابراهيم وحده في الحياة حائراً يتساءل «ما الحسن والقبح؟ ما الحزن والسرور؟ ما الخير والشر؟». حتى يقول «الموت على الاقل راحة، فليت الحادي يعجل بنا فقد سئمت الحياة...».

تلك هي قصة «ابراهيم» في تركيز وإيجاز. ومنها نرى انه انسان تحركه مخاوف اجتماعية هائلة قوامها ان كل انسان لا ينبغي ان يتزوج الا من طبقته، وعلى هذا الاساس يرفض فكرة الزواج من «ماري» التي أحبته وأحبها، «فقد فطن ابراهيم الى ما في علاقتهما من حرج، ورأى انه لا يستطيع ان يرضاها زوجة وانها تطمع فيما هو اسمى من مرتبة الخليلة».

واكثر من ذلك، ان ابراهيم انسان لا يقدر على مواجهة التقاليد الاجتماعية التي تحارب زواجه بشوشو، فلا يقاوم ولا يصر بل يستسلم من اول لحظة ويهرب بسفره

من مواجهة المشكلة، وحتى عندما عاد الى «ماري» في آخر القصة لم يملك الا ان يتركها سريعاً لانه دخل يوماً عليها وهي نائمة، «والنوم حالة ذهول... وقد أحسست بعد برهة ان معين عطفي قد نضب، واني لم اعد اعبأ أنائمة هي أم ميتة».

ان من المستحيل ان نفهم شخصية ابراهيم الا في اطار المرض. ولم يكن صدفة ان المازني قد تكلف مرض ابراهيم مرات في خلال القصة حتى يلقي كل الضوء على زوايا هذه النفس الانسانية الحائرة المريضة التي طلبت العطف والمحبة فلم تجدهما، وحاولت — عبثاً — ان تفهم حقيقة وجودها من داخل نوازعها وصراعها فقط، لا في ضوء علاقتها الخارجية بالبيئة الاجتماعية كوحدة. ومن هنا يبدو ابراهيم انساناً عاجزاً خلال كل القصة عن ان يفهم أي شيء فهماً موضوعياً... حتى ابسط مبادىء تطور الحياة الاجتماعية في مصر. وحين ذهب الى الريف، جرى بينه وبين فلاح مسن حديث «وقع من قلب ابراهيم» وأعجبه، وفيه يقول هذا العجوز شاكياً متبرماً:

— بلدنا؟ الشبان ما بيعرفوهاش يا افندي.. بيرحلوا ويجعدوا في البنادر، بيبعتوهم المدارس يجوموا ما يطيجوش البلد تاني».

وهي شكوى لا تستحق عند كل مدقق اي سخط وتبرم، لأن تطور الحياة المصرية في طريق الصناعة قد دفع كثيراً من الفلاحين الذين فقدوا الارض الى المدن دفعا، بحثاً عن العمل. وهي ظاهرة اجتماعية جديرة بالفهم والتحليل، وليست مدعاة للشكوى أو السخط.

وابراهيم يعيش على اوهام اجتماعية ليست اوهام عصره دون شك، وانما هي مستقاة من البيئة الاقطاعية قبل كل شيء. فحين يقول لنا في القصة «ان المرأة بطبيعتها عاجزة عن الاحساس بالآلام العامة»، نجد ان الحياة الواقعية — التي انبتت جان دارك ومدام كوري وغيرهما — تكذبه.

على ان ابلغ دليل على ان «ابراهيم» اقرب الى ان يكون شخصية سيكوباتية هو موقفه من الحب في خلال القصة. فمن الظواهر الانسانية الشاذة ان يحب انسان ثلاث نساء في وقت واحد: ماري وشوشو وليلى، وهو امر لا يستقر فهمه الا في حالة النفس الانسانية المريضة، واساسه النفسي ان الحب مجلبة للعطف الذي هو في أشد الحاجة اليه. ومثل هذا «الحب» خليق ان ينتقل في سهولة ويسر من امرأة الى اخرى، مادام العطف متوافراً عند كل منهن على كل حال.

منذ اعوام كتب دكتور مندور دراسة لقصة «ابراهيم الكاتب»، وما زلت اذكر انه قال معجباً ان ابراهيم نموذج بشري... وهذا صحيح. ولكن ما يجب ان يقال كذلك انه نموذج بشري يستحق الرثاء اكثر مما يستحق الاعجاب.

وما من نقد جدي يستطيع ان يعترض من ناحية المبدأ على دراسة شخصية سيكوباتية من خلال القصة، ولا ان يكون مثل هذا النموذج البشري بطلا لها. وانما آفة هذه الدراسة التي حاولها المازني انها كانت من «الداخل»، اعني انها دراسة تعرض هذه النفس الانسانية في صراعها الداخلي وتقلباتها النفسية وشرودها الفكري وقلقها وفزعها من الحياة وانطوائها على داخلها، باعتبارها عمليات داخلية لا صلة لها بالاحداث الاجتماعية في البيئة الاجتماعية، كأن هذه الحالة النفسية ليست مستمدة من علاقاتها الخارجية بالمجتمع ولا متأثرة به. ولهذا جاءت القصة وهي لا تكاد تضيف شيئاً جديداً عن فهمنا للحياة، ولا خصوبة جديدة في احساسنا بها.

وهذا امر مفهوم في ضوء فهمنا لحياة المازني نفسه، لان الحقيقة ان موقف ابراهيم في الحياة هو موقف المازني نفسه، وهو موقف قوامه التشاؤم واليأس والهروب والفردية المغرقة والتفكير دائماً في القبر!

ومع ذلك فمن السخف ان نعتقد ان الحياة تهرب من الذين يحاولون الهرب من واقعها، وهو امر جدير بانتباه كثير من المثقفين المصريين الذين يمثلون هذا الدور اليوم. وكما لا يستطيع ابراهيم — رغم كل مواقفه الهروبية — ان يتخلى عن نصيبه في المسؤولية عن كل ماحدث له ولرفاقه في القصة، كذلك لم يمنع موقف الهرب من الحياة كاتباً كالمازني من ان يكون في يوم من الايام رئيسا لتحرير جريدتي «الاتحاد» و«السياسة»، وهما من الصحف التي كانت في الماضي الغابر لسان حال الملكية المصرية والاقطاعيين المصريين!..

وهو درس — لكثير من المثقفين المصريين — لو يعلمون عظيم!..

مأساة الزمن عند توفيق الحكيم

هو موضوع قديم قديم، ولكنه متجدد ابداً. أثاره ادباؤنا القدامى منذ سنة ١٩٣٣ دون ان يجعلوا منه — شأنهم دائماً — معركة جادة تكشف عن مقوماتنا الثقافية، بل اكتفوا باللمسة الرهيفة والهمسة المشفقة والاسلوب الرتيب. الموضوع من حيث الشكل هو «مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم»، ولكنه من حيث الموضوع «جوهر المأساة المصرية».

عندما كتب توفيق الحكيم «اهل الكهف»، لم يكن يقصد من ورائها صياغة قصة قديمة بكلمات جديدة، بل كان يرمي في المحل الاول الى كتابة «مأساة مصرية على اساس مصري». كان يرى — وكما يرى كثيرون غيره — ان المأساة اليونانية انما تقوم على اساس الصراع بين الانسان والقدر، وكان يرى ان المأساة المصرية — على خلاف ذلك — انما تقوم على الصراع بين الانسان والزمن. وبهذا الوعي المريد بواقعه القومي واساسه الفاجع كتب الحكيم اهل الكهف «مأساة مصرية».

* * *

ثلاثة رابعهم كلبهم؛ مرنوش ومشلينيا، وزيران مسيحيان لدقيانوس عدو المسيحية، يهربان الى كهف بصحبة الراعي يمليخا وكلبه قمطير، وذلك عندما انكشف لدقيانوس امر دينهما الجديد. يهربان خوفاً من وحوش دقيانوس وعسفه ومذابحه الدامية التي لا تنتهي. كان ثلاثتهم من ابناء معركة المسيحية الاولى. يضمهم الكهف ثلاثمائة عام، ثم يستيقظون بمعجزة خارقة، هي ان الزمن مس شعورهم واظفارهم ولكن لم يمس اعمارهم وقلوبهم.

وفي المسرحية يربط كلا منهم بالحياة الجديدة شأن خاص. مرنوش... تربطه زوجة وابن وهدية يحرص على تقديمها دائماً الى ابنه الطفل. ومشلينيا... تربطه عشيقة، بريسكا ابنة دقيانوس نفسه. ويمليخا... تربطه غنم ترعى الكلأ في مكان لا يعرفه سواه.

وتأخذ المسرحية في الحركة خارج الكهف... وسرعان ما يعود يمليخا وحيداً

الى الكهف من جديد، لان «كل شيء تغير»، «هذا العالم ليس عالمنا»، «إنّا موتى... انا اشباح ... انا اشقياء ... لا أمل لنا الآن إلا في الكهف. الكهف هو ما نملك من مقر في هذا الوجود». ويرفض مرنوش ومشلينيا، حتى هذه اللحظة من المأساة، ان يعودا الى الكهف، لأنهما على حد تعبير يمليخا «أعميان لا تبصران.... اعما كما الحب».

ولكن مرنوش سرعان ما يلحق به، لانه يكتشف ان زوجته وولده قد ماتا. ان ولده قد مات شيخاً هرماً في سن الستين. «مات قبل ان يفرح بهديتي التي كنت احملها اليه»، «ولدي قد مات ولا شيء يربطني الآن بهذا العالم... هذا العالم المخيف»، «هذه الحياة المخيفة لا مكان لنا فيها»... ويعود الى الكهف.

اما مشلينيا... فانه يتشبث ببهو الاعمدة ينتظر عشيقته بريسكا ابنة دقيانوس، ولكنه سرعان ما يتبين هو كذلك ان بريسكا ماتت منذ ثلاثمائة عام، وان الذي يظنها بريسكا ليست الا شبيهة بها. وهكذا يدرك هو ايضاً ان «قلبه لم يعد هنا وانه لا يصلح للحياة... لا يصلح للزمن»، «نعم صدق مرنوش لقد فات زماننا»... ويغادر البهو الى الكهف.

الا ان معجزة جديدة تتحقق، ان يحب بريسكا الشبيهة، وبهذا يرتبط بالحياة الجديدة خلال قلبه. وتحبه كذلك بريسكا الشبيهة، وتأتي اليه في الكهف بعد ان تكون قد تيقنت من موته، لم تشأ المجيء اليه وهو على قيد الحياة، لانه محال ان يجمعهما الحب في هذا العالم، وجاءت الى الكهف تموت الى جانبه.

ويموت مرنوش في الكهف كافراً بالبعث بعد ان شاهد أفلاسه، اما مشلينيا فيموت مؤمناً... لأن له قلباً يحب. وينغلق الكهف عليهم جميعاً. وتنتهي المأساة، المأساة المصرية عند توفيق الحكيم.

* * *

حقاً إنها مأساة مصرية ما في ذلك شك. وقد يتساءل قارىء، ولكن اين مصر هنا، بين هذه الشخوص والعلاقات؟ لا يكفي أن أشير الى نص كبير بارز على لسان مرنوش يقول فيه «لا فائدة من نزال الزمن، لقد ارادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب، ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة وما تزال ولن تزال. ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كما شاء، وكلما كتب عليها ان تموت». ولكن مصريتها في ان ما تعرفه من بعض الاساطير الفرعونية، والخطوط الرئيسية لكتاب الموتى، وما تلثغ به عجائزنا في

مصر الحديثة، قائم بارز في المسرحية في العودة الى الكهف، وفي التطلع الى البعث، في هذا الفهم الحائر للزمن، كما سيتضح لنا بعد قليل.

فعندما نتساءل كيف نشأت المأساة وكيف انتهت، نجد انها بدأت بان عادت الحياة الى ابطالها بمعجزة... وانتهت بان فقدوا الحياة لعجزهم عن التكيف مع الحياة. كان ليمليخا حياة قديمة وغنم ترعى الكلأ ففقدها، وكان لمرنوش زوجة وابن ففقدهما — ومن هذا الاحساس بالفقد نشأ احساسهم بالزمن.

ولهذا كان الزمن رمزاً للعدم، وكانت الحياة هي الخلو من الاحساس بالزمن.

الفقدان والحرمان والوحدة والضيعة، هي اذن المفاهيم الاساسية للزمن عند توفيق الحكيم. ولهذا كان الزمن رمزاً للموت والعدم. ولهذا كانت السعادة واللقيا والحياة لها رمز آخر، هو البعث الدائم، وهو الوجود خارج الزمن، الوجود في الابد، الوجود في المطلق.

ان اهل الكهف كما قلنا مأساة مصرية بحق، ولكنها مأساة مصر المهزومة الخانعة المكبوتة، الخاضعة لسيطرة ملوكها المفروضين وحكامها المستبدين، مصر التي نعرفها من اساطير كهنة الفراعنة وامثال عجائزنا وعجزتنا، لا مصر الشعب ولا مصر الكفاح. ان ابطال اهل الكهف عاشوا قبل الكهف في معركة المسيحية الاولى... كافحوا في معركة تثبيتها ونشرها، ولكنهم عندما استيقظوا وخرجوا من الكهف، أفقدهم توفيق الحكيم كل ارتباطاتهم الحية بواقعهم الانساني الكبير. لم تعد الحياة عندهم عملية وجهداً ومشاركة، لم تكن «طريقاً للرب» كما علمهم يوحنا، بل كانت «غنماً يرعى الكلأ» «وزوجة وابناً» و«عشيقة». فلما لم يعثروا عليهم أحسوا بالزمن... بالعدم... بالكهف. لم يثر سؤال واحد بينهم بعد خروجهم من الكهف حول معركة بناء المسيحية في طرطوس، هل استكملت أم لم تستكمل؟ لم يبرز تساؤل جادّ عن حقيقة الحياة الجديدة.. كعملية.. كواقع متفاعل.. كبناء مشترك.. كعلاقات وقوى.. بل كانت الحياة عندهم علاقة ذات طرف واحد. «انا وغنمي فقط»، «انا وزوجتي وابني فقط»، «وانا وعشيقتي فقط»... اما انا والعالم.. انا وانتم.. انا والناس.. انا وهم.. انا ومعركة المسيحية.. فعلاقة لا انعكاس لها في المأساة. كانت حياتهم الجديدة ضيّقة للغاية بحدود رغباتهم المحدودة. لم تكن عملية حية بحق، بل كانت علاقة شخصية ذات طرف واحد ثابت، فيه استقطاب وجمود. ولهذا كان الزمن — الذي هو في الحقيقة عملية موضوعية خلاقة — في هذه المسرحية حداً للعلاقة الشخصية، ومن اجل هذا يُعد عدماً.. يعد

موتاً وكهفاً مصمتاً، يعد مقابلا ونقيضاً للحياة، لان الحياة ليست الا «انا وغنمي» «انا وزوجتي وابني» «انا وعشيقتي».

ولكن مصر عندما أخرج توفيق الحكيم هؤلاء الثلاثة من كهفهم كانت تغلي بأمور أخرى. كان ذلك عام ١٩٣٣، ولو سبقنا هذا التاريخ بقليل لنضع في حسابنا الفترة التي أنضج فيها توفيق الحكيم هذه المسرحية قبل ان يخرجها الى الناس، لما تغير واقعها المصري في شيء. كانت مصر تعيش آنذاك في لحظات رهيبة حقاً من تاريخها القومي، تذكرنا بلحظات اضطهاد المسيحية. كان في الحكم دقيانوس مصر «صدقي باشا»، وهو رئيس حزب الشعب الموهوم ودستور سنة ١٩٣٠، وكانت الكتلة الشعبية خارج الحكم منذ سنة ١٩٢٨، منذ اليد الحديدية التي فرضها «محمد محمود باشا» والانجليز والملك فؤاد.

... وكانت الحريات مكبوتة، والصحافة مصادرة، والدستور ملغى، والسجون مكتظة، ولم تتعد الفترة التي تمكنت فيها الكتلة الشعبية من العودة الى الحكم غير بضعة اشهر، من يناير الى يونيه سنة ١٩٣٠، ثم خرجت الى معاركها اليومية دفاعاً عن الحرية... والدستور في حدود مفاهيمها الطبقية.

وكان صدقي باشا.. وكان القتلى والجرحى.. في بلبيس والزقازيق والمنصورة... وكانت الاعتقالات والمعارك في كل مكان يقودها الطلبة والفلاحون والعمال والموظفون.. وكان دستور جديد مزيف.. وبرلمان جديد مزيف.. وكانت الازمة تطحن وتطحن فئات الشعب. القطن يهبط سعره من ٢٦ ريالا الى ١٥ ريالا، بل الى عشرة ريالات عن القنطار الواحد، والمحاصيل تندر، والكرابيج أداة لاستخلاص الضرائب من اجساد الفلاحين.

وكانت معارك رائعة ضد الدستور المزيف والبرلمان المزيف، وكان صراع الشعب رهيباً جباراً ضد الاستعباد والاستعمار، واختلفت مواقف المواطنين آنذاك واختلفت أنصبتهم من الحركة الوطنية، مواطنون سُجنوا، وآخرون قُتلوا بالرصاص، أو بالكرابيج، وآخرون شُردوا، وبعضهم خان وتعاون مع دقيانوس، وبعضهم هرب وقبع في بيته «سنين عدداً».

... وفي هذا الوقت تماماً؛ خرج ثلاثة من كهف توفيق الحكيم، وهم يمليخا ومرنوش ومشلينيا، خرجوا الى الناس، ولكنهم سرعان ما عادوا ثانية الى كهفهم وانغلق

عليهم، لانهم ما وجدوا في الحياة غنماً ولا زوجة ولا ابناً ولا عشيقة، لانهم استشعروا الزمن عدما لا حياة، وفقداً لا عملية بنائية، ونكوصاً لا كفاحاً.

ان مسرحية اهل الكهف، كما سبق ان ذكرنا، مأساة مصرية بحق ولكنها مأساة مصر من جانبها المهزوم الذليل، مصر التي ترى الزمن عدماً اسود لا حركة للتطور والنمو والنضوج، مصر التي ترى الزمن ثقلا وقيداً لا تياراً دافقاً خلاقاً وعملية نامية، مصر التي تؤمن بالبعث الخاوي من حركة الحياة، لا مصر التي تؤمن بالواقع الحي المتطور، مصر التي تؤمن بمفهوم للزمن جاف أعجف، لا مصر التي تؤمن بحركة الواقع الحي، وتكافح من اجل تثبيت سيطرة ابنائها على حياتهم.

ولهذا كانت هذه المسرحية من الادب الرجعي، الذي وإن عكس جانباً من الحياة المصرية، الا انه لا يشارك في حركتها الصاعدة، بل يقبع عند علاقاتها وقواها الخائرة المهزومة.

حقاً ان الزمن الاسود والبعث الغيبي كانا في مصر القديمة ومازالا في بعض أمثلتنا الشعبية، الا ان الزمن والبعث في مصر القديمة كانا خطة تآمرية مكنت الكهنة من نهب أقوات الشعب واستنفاد طاقاته، كان أسطورة من صنع الطغيان والاستبداد تجعل من الزمن خصماً عليك لا حليفاً لك، حتى تتمكن من سلبك واستعبادك واستعباد ابنائك باسم الزمن الاسود... حتى تتمكن من ان تجعلك أعزل... محروماً من الايجابية.. من القدرة على الثورة، من القدرة على ان تفهم ان الزمن حليف حي لك، ومظهر متطور لواقعك الحقيقي، وأداة مشمرة فعالة في كفاحك ضد أعداء الحياة.

حقاً ان اهل الكهف، قصة مصرية تعكس فهماً مصرياً للزمن يرتبط بأشد العصور نكوصاً ورجعية وتعسفاً، ويتفق مع مشاعر الهروب والهزيمة، ويؤكد فلسفة التخاذل والهروب، ويحارب العقل والبصيرة، ويدافع عن الغيب واللامعقول.

انه لا يجعل من الزمن وقوداً نغذي به معركة الحياة، ضد اعداء الحياة، بل يتخذه كهفاً عدمياً مظلماً.

وقد يتساءل قارىء: أليس لهذا المفهوم الرجعي للزمن انعكاس على فنية المسرحية؟ حقاً إن المسرحية ليست على درجة كبيرة من حيث التماسك الفني؛ فالأفكار تتداعى في استدلال منتظم، ولكن المشاعر لا نبض فيها ولا حياة، والمنطق الفني للعمل يكاد

يكون منعدماً. فمنطق العودة الى الكهف منطق مفروض على المسرحية، وليس مستمداً من ضرورة حية كامنة فيها، ومنطق العلاقات الداخلية، فيه من التأمل الفكري المجرد اكثر مما فيه من الصدق الانساني. ولاشك ان مصدر هذا العجز الفني، ان فلسفة المسرحية مستمدة لا من نبض الواقع الحقيقي، وانما من فلسفة فئة تتأمل الواقع دون ان تتحرك معه، ودون ان تشترك فيه، ودون ان تضيف اليه... ولكن للمسرحية وحدتها الفكرية المتماسكة وحوارها المتسلسل، وهذا هو مصدر ما فيها من جمال، ولكنه جمال شاحب... مريض.

هذه الأخلاق الوجودية

العالم

لم تعد الوجودية بالنسبة للفكر المصري خاصة والعربي بوجه عام، إحدى النظريات الاوروبية في الوجود، بل أصبحت، نتيجة لمجهودات راعيها الاكبر في مصر الدكتور عبد الرحمن بدوي، تياراً فكرياً ينتظم طائفة من المثقفين، متخذاً من تاريخنا الروحي العربي أصولا غير الأصول الاوروبية، ومن التصوّف الاسلامي مصدراً يصدر عنه في المذهب الوجودي العربي الذي يريد الدكتور بدوي «اقامته فلسفة شاملة لجيلنا هذا في هذا العصر» — على حد تعبيره.

وفي هذا المقال لن نعرض لهذا المذهب تفصيلا، وانما سنقتصر على نقد آخر تعبير عن هذا المذهب قدمه الدكتور بدوي، يمس أخطر مشكلة من المشكلات الانسانية، هي المشكلة الاخلاقية، في رسالته الصغيرة «هل يمكن قيام أخلاق وجودية؟»[1]

على اننا، قبل ان نعرض لهذه الرسالة، سنحرص على بيان الخطوط العامة لمذهب الدكتور بدوي.

يستهل الدكتور بدوي بناءه المذهبي بالتمييز بين الذات الفردة، أو ما يسميه بالوجود الماهوي، وهو الوجود الحقيقي، وبين الوجود بين الموضوعات، وهو على حد تعبيره وجود زائف، بل هو وجود تشتت وضلال وتزييف للذات الحقة.

والانتقال بين الوجود الماهوي أو وجود الذات الفردة الى حالة الوجود المتحقق.. سقوط. فالاتصال بالغير، وبالاشياء سقوط للذات.

فالشرف في رتبة الوجود يتناسب تناسباً عكسياً مع الاتصال بالغير وبالاشياء.

والوجود الذاتي وجود مستقل بنفسه في عزلة تامة من حيث الطبيعة عن كل وجود للغير، ولا سبيل الى التفاهم الحق بين ذات وذات، إذ ان كلا منهما عالم قائم وحده، أو على حد تعبير كير كجورد «كل فرد بذاته عالم، له قدس اقداسه الذي لا يمكن ان تنفذ اليه يد اجنبية.

---

(١) من مطبوعات مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣ .

وعلى هذا، فبين الذوات، بين الافراد، هوّات غير معبورة، هي ما يسميها الدكتور بدوي بالعدم، ولهذا لا يتحقق اتصال بين ذات وذات عبر هذه الهوات الا بالطفرة. ولما كان العدم هو هذه الهوات بين الافراد،كان العدم بالتالي أصلاً للفردية،وكان كذلك مصدرا للحرية. «فالذات الفردة وحيدة داخل نفسها، وحيدة وإياها»، ولهذا فهي في حال من الحرية المطلقة.

الا ان هذه الحرية تُنقض لو انتقلت الذات الفردة من حال العزلة الى حال الاتصال، الاتصال بالغير. ولهذا فان أقل الناس حرية هو اكثرهم ارتباطاً بالناس وبالاشياء، واكبرهم حرية أقلهم ارتباطاً بالغير.

وليس معنى هذا ان الدكتور بدوي يطالب الفرد بالبقاء في عزلته متوحداً دون اتصال، بل يدفعه الى الخروج من ذاته، يدفعه الى ما يسميه بالسقوط، الى الاتصال بالغير، لانه بهذا الانتقال الى الغير ينتقل من حال الامكان الى حال التحقق. ولهذا كان الفعل والدعوة الاخيرة للمذهب.. افعل.. افعل.. إن خطيئة الفعل خير من براءة اللافعل. افعل.. افعل.. أي شيء، لان الفعل ينبغي ان يكون مطلقاً من كل قاعدة أو شرط أو قانون. انه الفعل فحسب، المتجدد الذي يزداد قيمة كلما انسلخ عن المألوف. افعلوا.. افعلوا.. ولو أدى ذلك الى الخطأ.

والدكتور بدوي بهذا المفهوم الاطلاقي للفعل، يختلف عن مفهوم الفعل عند سارتر،ويقترب من مفهوم الفعل العشوي عند أندريه جيد،هذا الفعل المطلق الذي لا يقيده التزام ولا تحده مسؤولية. كما ان التشابك بين الذوات عند سارتر لا نجده هنا عند الدكتور بدوي، بل نجد الفرد عند الدكتور بدوي اكثر انعزالا ونفوراً وتوحداً،ولا يعدو الآخرون بالنسبة إليه غير مجرد أدوات لتحقيق امكانياته واثراء تجاربه. وكذلك يستغل الدكتور بدوي بمفهوم خاص للعدم أقرب الى مفهوم الخلاء في إطار الفيزياء التقليدية.

ولسنا كما ذكرنا بسبيل نقد مذهب الدكتور بدوي، وانما نحن نعرض لخطوطه العامة فحسب، تمهيداً لنقد رسالته عن الاخلاق الوجودية. ولهذا نكتفي بأن نذكر ان أهم ما يميز مذهبه الوجودي العام هو الاطلاقية في الشعور بالفردية، والعشوية في الفعل، والميكانيكية في تحديد مفهوم العدم.

اما موقفه من الاخلاق الوجودية، فهو موضوعنا في هذا المقال.

...ولكن ما هي الاخلاق أولا..؟ الاخلاق كما يقول الدكتور بدوي مستهلا

رسالته الصغيرة في هذا الموضوع: تقويم، اي حكم على شيء أو مسلك بقيمة معينة، ولكن التقويم لا يكون الا بالقياس الى معيار عام، كأن تحكم على مسلك بانه، خير، مثلا قياساً الى معيار عام، هو ما يسمى بالمثل الأعلى لهذا المسلك. وهذا المعيار موضوعي بالضرورة، أو ليس من صنع الذات الفردة، والا ما أمكن ان يقوّم مسلكها، وانما هو معيار خارج عنها، منسوبة اليه. هذا هو المفهوم العام للاخلاق كما يراها الدكتور بدوي. اما الوجودية أو بالاحرى الموقف الوجودي عنده — كما رأينا — فهو الفردية المنعزلة، المتوحدة، المنفصلة عن الاغيار، المقضي عليها بالحرية المطلقة، التي لا تتخذ من الأغيار غير أدواتها لاثراء ذاتها. وفي مثل هذا التفرد والانفصال والحرية المطلقة تنفصم كل علاقة بينها وبين القانون والقاعدة، «فبينها وبين القانون عداوة مستحكمة».

وإذا كانت الاخلاق — كما رأينا — شكلا من اشكال التحديد والنسبة والتقنين، لانتهينا بالضرورة الى استحالة الاخلاق في الفعل الوجودي، لاستحالة ان يخضع هذا الفعل لشرط أو يمتثل لقاعدة.

ورسالة الدكتور بدوي الصغيرة عن الاخلاق الوجودية، لا تخرج في جوهرها عن تحديد تلك المقدمات واستخلاص هذه النتيجة استخلاصاً حاسماً. إلا أنه قام خلال هذا بنقد مختلف المفكرين الوجوديين الذين ترددوا في استخلاص هذه النتيجة الضرورية من تلك المقدمات الضرورية كذلك، استخلاصاً قياسياً صورياً.

والملاحظ على ما وجهه الدكتور بدوي من نقد الى هؤلاء المفكرين، من امثال كير كجورد ويسبرز وهيدجر وسارتر والسيدة سيمون دي بوفوار، انه لم يحترم ما يخالط تجربتهم الوجودية الحية من تناقض، ولم يدفعه ذلك الى التشكك في المقدمات الوجودية، وانما دفعه الى إتهام هؤلاء المفكرين بعضهم بالتناقض وبعضهم بالعجز وبعضهم بسوء الفهم. هذا الى ان عرضه لموقف سارتر من الاخلاق يقتصر على كتابه «الوجود والعدم»، ويغفل رسالته الصغيرة «الوجودية نزعة انسانية»، وفيها يقرر سارتر قواعد اخلاقية تكاد تكون في حسم فكرة الواجب عند «كانت».

لقد أبصر الدكتور بدوي عند هؤلاء المفكرين جميعاً مقدمات وجودية واحدة لم تفض الى نتائج واحدة. والمقدمات الوجودية كما ذكرنا هي الفرد المنعزل المنفصل المقضي عليه بالحرية المطلقة، ومثل هذه المقدمات انما تحتم بالضرورة القول باللاأخلاقية، اي بانعدام النسبة الى معيار موضوعي. ولكن إذا كانت الوجودية ليست مجرد تفكير في الوجود، بل هي في المحل الاول خبرة حية، وإذا كان هؤلاء المفكرون جميعاً بلا

استثناء قد اخفقوا في استبعاد الاتجاه الاخلاقي من خبرتهم الحية، أفلا يدعونا هذا الى ان نغير من مقدماتهم ونتهمها هي بالخطأ، بدلا من اتهام مواقفهم بالتناقض والعجز؟ أليس التناقض والعجز مظهرين للتعارض بين المقدمات النظرية والخبرة الحية؟ ألا يدفع بنا هذا الى ان نتهم القول بالفردية المنعزلة والانفصال والحرية المطلقة، بانه قول باطل وتجريد مخل لا تكشف عنه خبرة حية؟ وان الخبرة الوجودية نفسها، وعلى الرغم منها، تكشف عن تشابك وتداخل ضروري بين الذوات والافراد، مما يجعل الترابط جوهرها، والتفرد مجانبة لحقيقتها.! ان الوجودية — كما يقول اصحابها — فلسفة تنبع من الخبرة الحية، لا نتائج تستخلص من مقدمات استخلاصاً منطقياً ميكانيكياً. والتجارب الوجودية، بهذا العجز عن انكار الموقف الاخلاقي، انما تقضي على كافة مقدماتها المزعومة، وتكشف عن فساد نسيجها المذهبي نفسه.

ولهذا فان نجاح الدكتور بدوي في الفصل في هذه القضية، بدحضه كل موقف أخلاقي في قلب المذهب الوجودي ليس نجاحاً مذهبياً.. ابداً، بل هو في الحقيقة ادخال للمنطق الشكلي والضرورة الاستدلالية في قلب التجربة الانسانية الحية. فنتائجه التي ينقض بها الاخلاق نتائج منطقية مستخلصة من مقدمات، لا نتائج نابعة من خبرة حية ذات اعماق حقيقية.

هكذا وضع الدكتور بدوي المشكلة وهكذا قام بحلها... لما كان الوجود الذاتي تفرداً، وانعزالا، وكانت الحرية المطلقة صفته الاولى، وكانت الاخلاق قيداً وحداً، فلا اخلاق للوجود الذاتي بحق. وبهذه النتائج المنطقية الجامدة سارع الدكتور بدوي الى تعريفات متعددة لأشكال السلوك الانساني. فالواجب مثلا هو الالتزام الذي يفرضه الغير على الذات الفردة، والخير هو خارج قسمة الذات على الذوات الاخرى، والعدل هو التنازل عما لك طمعاً فيما لن تنال، والمسؤولية هي اطراح عبء الاختيار عن النفس لالقائه على الغير، الى آخر هذه التعريفات التي لا تنبع من خبرة حية صادقة، ولا تكشف عن دلالات وظيفية حقيقية، وانما هي تُستخلص استخلاصاً منطقياً جامداً من مقدمات جامدة كذلك. ومن هذه المقدمات وهذه النتائج ينتهي الدكتور بدوي الى لا أخلاقية الوجودية.

وعصب هذه اللاأخلاقية هو الفعل.. فالفعل هو الغاية. «وخطيئة الفعل خير ألف مرة من براءة اللافعل». اما هذا الفعل فهو الفعل المطلق من كل قاعدة أو شرط أو قانون.

ولكن الدكتور بدوي في هذه الرسالة الصغيرة لا يترك فعله المطلق مطلقاً، وانما يسارع الى نسبته الى صفات نسمعها دائماً في كل مجال تقويمي: مثل «فعل الامر» والوجوب، والتفضيل، والأحقية. ورسالة الدكتور تنتهي بهذه الاحكام التي تُستهل بهذه الصفات التقويمية، مثل «الوجودي الحق هو الذي يفضل ان يخاطر بوجوده على ان يفقد ذاته»، و«افعل ما شئت ما دام جديداً»، الى غير ذلك. وهو في الوقت نفسه متمسك تمسكاً واضحاً بقيم أخلاقية تذكرنا باخلاق السادة عند الفيلسوف نيتشه، مثل الغزو والانتصار والتعالي. «اي معنى للوجود بدون الغزو والانتصار والتوسع باستمرار»، مع ان اطلاقية الفعل والحرية كانت تحتم عليه ألا يقيدها — كما يرى هو — بهذه التحديدات.

وهكذا يتبين لنا ان الدكتور بدوي ينتهي منطقياً من مقدماته الى ان الوجودية لا أخلاقية، إلا انه لا يلبث ان يكشف هو أيضاً عن موقف أخلاقي لا يختلف في شيء عن التقويم النيتشوي لأخلاق السادة.

* * *

وبعد... لقد حرصنا في هذا التحليل السريع على ان ننقد المسألة الأخلاقية من داخل المذهب الوجودي عند الدكتور بدوي، أي عن طريق بيان عدم التماسك الداخلي في بنائه المذهبي. ولكن هذا موقف غير سليم وحده وغير كاف.

فهذه النظرة الاستعبادية للاخلاق، بما تتضمنه من مفهوم مجرد مطلق عن الفعل الانساني والحرية الانسانية والذات الانسانية، نظرة ينبغي ان نتبين بوضوح دلالتها الخبيئة.

ان الوجودية فلسفة فردية موغلة تنكر الحقيقة الموضوعية للواقع الانساني، ذلك لانها تعد الحقيقة الوجودية الاصيلة هي الوجود الذاتي الفردي، اما ما دون ذلك فضلال وتشتت.

غير ان الحقيقة التي تكشف عنها خبرتنا الحية، ومعارفنا العلمية المنضبطة، سواء في علم النفس او الاجتماع أو فلسفة التاريخ، تؤكد ان الذات الفردية موجودة بالفعل، لا كعنصر منعزل مستقل تماماً، بل كجزء من وضع اقتصادي واجتماعي عام. والوجوديون انما يعزلون الفرد الانساني من وضعه الاجتماعي وسياقه التاريخي، ثم يبحثون عن حقيقته في اعمق اعماقه الباطنة، في مشاعره وعواطفه وانفعالاته الغامضة، من قلق

وقنوط وفقدان للمعنى ورغبة في الموت، ويعدونها النسيج الاصيل لوجود الانسان، ولكنها في الحقيقة مشاعر وعواطف وانفعالات ناتجة عن عملية العزل والانفصال التي يقوم بها الموقف الوجودي. فالفرد كما نقول جزء من نسيج اجتماعي وتاريخي عام، وعندما نعزله عن هذا النسيج تقوم في باطنه هذه المشاعر والانفعالات التي يعدها الوجوديون ينبوع الوجود نفسه، وان تكن في الحقيقة نتيجة لعزل الفرد عن تيار الوجود الاجتماعي الحي، الذي هو ترابط وتآزر وبناء اجتماعي وتاريخي مشترك. ان الجوهر الاصيل للانسان ليس في ذاته الفردة المنعزلة، بل في علاقته الموضوعية بواقعه الاجتماعي والتاريخي، اما عزله كذات فردة فعمل فيه تعسف وافتعال، بل هو موقف مريض بجانب الوضع السليم لطبيعة الامور. ولهذا فان الوجودية تقوم بتجريد الانسان من واقعه الوجودي الحقيقي. وإذا كانت الوجودية تتهم هيجل بالاغراق في الكلية والعمومية، لما في هذا من تجريد وخروج عن حركة الحياة، فان الوجودية نفسها بإغراقها في الذاتية الفردية، انما تقوم بشكل آخر من أشكال التجريد، وهو عزل الفرد عن حركة الحياة الحقيقية، التي هي تشابك وتفاعل وتشارك ومساهمة جماعية لا تلغي الفردية، بل تؤكدها كعنصر فعال في العملية الاجتماعية.

ولكن الوجودية لا تكتفي بعزل الذات الانسانية عن نسيجها الاجتماعي التاريخي، بل هي تتجاهل تجاهلا تاماً القيمة الموضوعية لحياتنا الانسانية والدلالة العلمية لواقعنا. فالوجودية لا تقر بما في الواقع الخارجي من قوانين وضرورات، ولا تعترف بما يتحقق به تاريخ الانسانية ايضاً، من قوانين اقتصادية واجتماعية، لان الفرد الوجودي صانع للتاريخ، صانع للقيم.

ومن هذه الناحية تعد الفلسفة الوجودية نكوصاً بحضارتنا الانسانية، لان الحضارة الانسانية — كما نعرفها — هي جهودنا الجماعية الواعية، التي نتعرّف بها على الضرورات المادية، ونحاول بها السيطرة على هذه الضرورات وتوجيهها لخدمة الانسان. والوجودية دعوة إلى التفكك والتشتت والتحلل في وحدة جهودنا الحضارية المتآزرة،ومحاولة للقضاء على قيمنا العلمية الموضوعية في السياسة والاجتماع والتاريخ وعلوم الطبيعة. وعلى هذا فان ما ينادي به المذهب الوجودي من دعوة الى الفعل المطلق والحرية المطلقة، انما هو في الحقيقة دعوة الى وأد كل فعل، وكبت كل حرية. فالفعل الانساني والحرية الانسانية وظيفتان اجتماعيتان متفاعلتان مع واقع مادي حي، ولهما قوانينها التي لا تحد من فاعليتهما. وعلى هذا، فالقول بالحرية المطلقة والفعل المطلق انما يهدف في الحقيقة الى

القضاء على الحرية والفعل نفسه، لأن الاطلاق إغفال عن قوانين الفعل وحدود الحرية، ودعوة الى التسلط وسلب الآخرين حرياتهم وقدرتهم على الفعل السوي المتكامل.

وبهذه اللاأخلاقية، التي ينتمي اليها مذهب الدكتور بدوي، لا نقضي على الوظيفة السليمة للذات الانسانية وحدها، بل نقضي على الذات نفسها، لأننا سنجنبها الارتباط السوي والمسلك السليم مع واقعها الحي، هذا الى جانب أن هذا المفهوم الفوضوي للفعل والحرية واللاأخلاق، انما يضع حداً للتطور الانساني في حدوده الاجتماعية والفردية على السواء، لان التطور الانساني — كما ذكرنا — جهد جمعي منظم واعٍ، يقوم على استبصار بضرورات الواقع من اجل السيطرة عليها وتوجيهها. وبهذه الاطلاقية للفعل، والاطلاقية للحرية واللاأخلاقية، وبهذه الفرديات المنعزلة التي تتقوم بها الوجودية، يصبح المجتمع الانساني عناصر متخالفة متنازعة متصارعة، لا تستهدف غير غاياتها الفردية واطماعها الفردية، دون استبصار بهدف موحد عام.

اما تلك المفاهيم الانسانية الحقة، التي يقدمها بعض المفكرين الوجوديين مثل الالتزام والمسؤولية، فمفاهيم جوفاء مفرغة من الدلالة، لا تفضي بالانسان الى موقف موضوعي جدّي، بل تواجهه دائماً بأزقة مقفلة، ذلك لانها تقوم على غير اساس ثابت، ودون توكيد لثبات الطبيعة الانسانية.

وهذه المفاهيم في الحقيقة انما هي تعبير عن مشاعر فجة غير ناضجة، ذلك أن المسؤولية الانسانية الحقة، ليست مجرد كلمة جوفاء، أو شعور متضخم، بل هي، كما ذكرنا، تبصر ووعي بحدود الضرورة وقيام فعلي بتبعاتها. حقاً ان سارتر يذكر انه يستشعر مسؤولية العالم على كتفيه، ولكن مسؤولية العالم لا تكون بهذا الاستشعار الرومانسي الغامض الغائم، وانما تكون، كما ذكرنا، بالمعرفة الواعية لهذا العالم، بقوانينه السائدة فيه، وقواه المحركة له، ومشكلاته الموضوعية.

إن الوجودية في الحقيقة موقف عاطفي انفعالي من العالم، والانسان والتاريخ، وهي في الحقيقة عملية اغتراب — كما يعرف احد مفكريهم الفلسفة — لا عملية التزام واستشعار بمسؤولية انسانية حقيقية.

وإذا كانت محاولة الدكتور بدوي جادة «في إقامة مذهب في الوجودية لجيلنا هذا، في هذا العصر»، كما يقول، فما أجدر جيلنا هذا، في هذا العصر بالذات، ان يقف جاداً في وجه هذه المحاولة، دفاعاً عن حرية جيله، وثقافة عصره.

ففي ايامنا هذه تتجمع شعوب الارض التي طال أمد استغلالها واستعبادها، تتجمع لتضرب الاستعمار العالمي الضربة الاخيرة القاتلة، لتحقق بهذا حريتها الوطنية والاجتماعية، وفي هذه الايام، كذلك، تقف الوجودية في جوانب عديدة من العالم، دعوة عريضة لتفتيت الروابط وتمزيق العلاقات والتحالفات والاتحادات، وتلقين الانسان الحديث روح الهزيمة والموت، أو روح الانتصار الرومانسي الأجوف الخالي من أي معنى جدّي.

ولهذا، فان الوجودية ليست طريقاً ثالثاً، كما يدعي اصحابها، بين اليمين واليسار، بل هي طريق واضح للنكوص والهزيمة والرجعية.

وعندما نبحث، نحن ابناء الشرق العربي، عن فلسفة جديدة لنا، ينبغي ان نضع في حسابنا ان الفلسفة التي نريدها ليست تلك الفلسفة التي تلقننا ان الوجود عدم، وأن القلق هو عين الوجود، وأن الفعل المطلق والحرية المطلقة هما سبيلا الحياة الحقيقية: افعل... افعل... وليكن فعلك مطلقاً من كل قاعدة أو شرط أو قانون. لا... إننا نرفض مثل هذه الفلسفة، لأننا نؤمن ان الفرد ليس كائنا منعزلا، وان حقيقته ليست باطنه العميق الخبيء فحسب، وان فعله ليس مجرد فعل مطلق، لأننا نؤمن ان الفرد عضو متكامل في جماعة، وان عضويته الجماعية هي استكمال اصيل لوجوده الفردي، وان في عزله عن جماعته استباحة لدمه، واهداراً لحقيقته، وان حقيقته ليست في باطنه فحسب، وانما في مساهمته الجادة كذلك في بناء الواقع، في بناء الحياة، في الادراك الواقعي لقوانين الضرورة. وان فعله كحريته، جهد واعٍ منظم، لأن الفلسفة التي نريدها في شرقنا العربي، إنما تعكس إيماننا بالعلم وقوانينه الموضوعية، تعكس احترامنا للتاريخ الانساني الجليل، الحافل بالجهود والانتصارات والقيم، تعكس كفاحنا المظفر ضد قوى الاستعمار والرجعية.

الشعر المصري الحديث

خصائصه واتجاهاته العامة

العالم

من مؤتمرات العلماء، واحتجاجات التجار واصحاب الحرف الصغيرة، نشأت قوميتنا المصرية في مفتتح القرن التاسع عشر، نشأت من عمليات التجمع والترابط والتآزر بين فئاتنا الشعبية خلال حركات المقاومة السلبية حيناً، المسلحة احياناً، ضد جشع المماليك، واعتداء الفرنسيين، وطغيان الولاة الاتراك، ومؤامرات محمد علي. وانصبت هذه الحركات جميعاً في الربع الاخير من القرن التاسع عشر في ثورتنا العرابية، التي شارك فيها كبار الملاك والتجار والعلماء والمثقفون ورجال الجيش من الوطنيين، مشاركة مريدة، تهدف الى تحرير الميزانية المصرية من سيطرة الاستعمار، وتأمين حق هذه الفئات في توجيه مصير بلادها .

ومن هذه العمليات المتآزرة، نشأ شعرنا المصري الحديث، ركيكاً في بدايته كمعارك العلماء، مفككاً حيناً كاحتجاجات التجار وتحركات اصحاب الحرف الصغيرة، قوياً عارماً ــ اخيراً ــ كحركتنا العرابية، حزيناً بالغ الحزن، كهذا المصير الذي انتهت اليه... عندما تدخلت الجيوش البريطانية للدفاع عن الخديوي الخائن، وسحق حركة الشعب وتحويل بلادنا الى مزرعة قطن .

وشعر البارودي العظيم صدى رائع لهذه الحركة الناهضة، لمعركتنا الاولى في بناء قوميتنا المصرية، ثم هو تعبير بالغ عن هزيمتنا المبكرة. حقاً، ان البارودي لم يذكر الثورة التي شارك فيها الا ببيت شعري هنا وآخر هناك، لم يؤلف في وصف معارك الثورة، وتحديد معالمها، على ان ذلك لا يعني انه «لم يكن ممثلاً للثورة العرابية التي كان زعيماً من زعمائها» [1]، إذ ليس من الضروري لشاعر حركة من الحركات التاريخية ان يكون تعبيره عنها تعبيراً مباشراً، والتجربة العامة التي يستمد منها البارودي قصائده، بما فيها من فخر واعتزاز وهزيمة، تجعله شاعر هذه المرحلة الاولى من مراحل وعينا القومي،

---

(١) عباس محمود العقاد – «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» ، ص ١٣ ، ١٩٣٧ .

لقد عبر البارودي أصدق تعبير عن أحاسيس طبقة حاكمة جديدة في طريقها الى النمو والتعاظم، وعما صادفه وجدانها من عقبات ومصاعب.

حلبت أشطر هذا الدهر تجربــة
وذقت ما ذقت من صاب ومن عسل

فما وجدت على الأيـــام باقيـة
أشهى الى النفس من حرية العمل

والبارودي لم يكن مقلداً كما يُتهم احياناً، حقاً، لقد اتخذ صياغة تقليدية خالصة لنقل تجاربه الحقيقية والتعبير عن واقعه الاصيل. فالبارودي في الحقيقة لم يعبر عن القاعدة الشعبية العريضة، التي كانت تتحرك بها الثورة العرابية، وانما عبر عن تلك الفئة العليا من كبار الملاك والتجار وكبار العلماء. لقد كان رجل حكم وسلطان. ولهذا بقيت صياغته تتصف بالعتاقة والاستعلاء والوقار.

وفشلت ثورة الطبقة الوسطى الى حين، وارتبطت أشلاء الثورة من كبار الملاك والتجار بالاستعمار البريطاني، وراحوا يربطون مشروعاتهم بمشروعاته الجديدة، ويشاركونه على جهاز الدولة.

وأخذ الوجدان المصري يتخلخل حول مفهومات قومية مختلفة[1]، هل هي الخلافة الاسلامية، ام النمو في ظلال الراية البريطانية، ام الاستقلال التام ؟.. وكان بين المفهوم الاسلامي والمفهوم الاستقلالي ترابط يفسره اتجاه الوطنيين الى الدولة العثمانية، لتظاهرهم على طرد المستعمر الغاصب. وكان الوطنيون يمثلون الفئات الصغيرة من الشعب، اما رجال الراية البريطانية فيمثلون اصحاب المصالح الحقيقية في البلاد، او بتعبير آخر «سراة البلاد واعيانها»، وكان لهم حزب سموه بحزب الامة، ومشروعات نامية أطلقوا عليها «شركة الامة»، وكانت لهم نظرية سياسية صاغها لهم فيلسوفهم الاكبر «لطفي السيد». رأى لطفي السيد ان البلاد تتأرجح بين سلطتين: سلطة فعلية، هي سلطة الاستعمار، وسلطة شرعية، هي سلطة الخديوي. ولهذا راح يدعو الى سلطة ثالثة بين السلطتين، هي سلطة الامة... تنمو بينهما وتستفيد من وجودهما. واخذت «الجريدة» لسان حالهم تدعو الى التعاون والمشاركة في مشروعات المستعمر، وتبغض الثورة عليه.

---

(١) — يراجع في ذلك كتاب : «الاتجاهات الوطنية في الادب المعاصر» الجزء الاول — الدكتور محمد حسين — مكتبة الآداب.

وخلال الحرب العالمية الاولى، أثرت هذه الطبقة إثراء كبيراً — طبقة سراة البلاد وأعيانها من كبار الملاك العقاريين — وأخذ جانب منها يتجه الى الصناعة، وتعاظم مفهوم الاستقلال. وحدثت ثورة ١٩١٩. شاركت فيها قاعدة ضخمة من الفلاحين والعمال والفئات الصغيرة، وان تزعمتها هذه الطبقة المتخمة .

وانتهت الثورة دون ان تحقق اهدافها الوطنية العامة، بل أدت الى توثيق العلاقات بين هذه الطبقة الجديدة وبين الاستعمار البريطاني على حساب الحركة الوطنية، واخذ الكفاح الوطني يأخذ اسلوب المفاوضات والمساومات. وتألفت الاحزاب للتعبير عن الفئات الشعبية المختلفة، الاحرار الدستوريون، الحزب الوريث لحزب الامة، وحزب الوفد الممثل للفئة المتوسطة ومراتبها، الدنيا والصغرى، وفقد الحزب الوطني جانباً كبيراً من قاعدته الشعبية لانتقالها الى حزب الوفد. وفي سنة ١٩٢٠ تأسس بنك مصر، وفي سنة ١٩٢٢ أعلن التصريح الذي يمنح مصر استقلالا تقيده تحفظات معينة. ومن ثم، بدأت مرحلة جديدة من التوافق بين «اصحاب المصالح الحقيقية» وبين الاستعمار البريطاني، واستمرت حتى اعلن فيلسوف هذه المرحلة، لطفي السيد، في سنة ١٩٤٦، ان المعاهدة التي وقعها «اصحاب المصالح الحقيقية» سنة ١٩٣٦ أصبحت غير ذات موضوع. كان ذلك عقب الحرب العالمية الثانية، ووصول هذه الطبقة الى مرحلة عليا من نموّها الاقتصادي والسياسي.

وخلال هذه المرحلة الطويلة، منذ مفتتح القرن العشرين حتى اعتبار معاهدة ١٩٣٦ «غير ذات موضوع»، تحقق للشعر المصري الحديث ثلاث. تيارات اصيلة لكل منها اسلوبه الخاص، ومضمونه المعين.

قام ممثلو التيار الاول بصياغة مشاعر القومية المصرية، وساهموا في حمل لواء القضايا الكبرى والدفاع عنها وبلورتها... ولكن في حدود فلسفة طبقة خاصة من «سراة البلاد واعيانها». كان شوقي وحافظ ومحرم ونسيم ومطران، المنابر الداعية لتلك السلطة الثالثة بين السلطتين، بل كانوا على ارتباط مباشر بأفرادها ارتباطاً يتفاوت بين شاعر وآخر، ولو تأملنا المدائح والمراثي في دواوين هؤلاء الشعراء لاستخلصنا ثبتاً طويلاً بأسماء أعرق الاسر المصرية وأعلاها شأناً وأكثرها جاهاً، ولتكشف لنا من بينها «اصحاب المصالح الحقيقية» في البلاد، سراتها وأعيانها. كان شعراء هذا التيار الاول يتابعون هذه الطبقة الصاعدة في نموها وتأرجحها وتقلقلها، ويروجون لفلسفتها السياسية، ويغنون

بمشاعرها وأحاسيسها، ويبكون لأحزانها، ويهللون لافراحها، ويساهمون في صياغة مفاهيمها العاطفية والاجتماعية على السواء. بل اننا نجد في بعض قصائد شوقي — كقصيدته في لجنة «ملنر» — ما يكاد ان يعد نظماً شعرياً لنظرية «لطفي السيد» السياسية، كقوله محبذاً التعاون مع المستعمر البريطاني، «وندخل القصر الى جنبه»، او قوله مدافعاً عن القيد الذي يقيدنا به الاستعمار البريطاني، «زمانكم لم يتقيد به».

وكذلك شأن «حافظ ابراهيم»، وخاصة في قصائده عن «كرومر»، اذ هي دعوة خالصة الى التعاون والتسامح، كقوله :

ووال القوم أنهم كـرام ... ميامين النقيبة أين حلـوا
لهم ملك على التاميز أضحت ... ذراه على المعـالي تستهل

وكقوله مشيراً الى الراية البريطانية :

نرجـو حيـــاة حـــرة ... مضمونـة في ظـل رايـة

وكقصيدته في حادثة «دنشواي» التي يشكو فيها قضاة دنشواي الى عدالة «اللورد كرومر» .

أما شعر نسيم السياسي فيكاد الجانب الاكبر منه ان يكون دعاية سياسية مأجورة للاحتلال البريطاني.

ولقد تمسك شعراء هذا التيار الاول بالصياغة التقليدية، الا انهم تمكنوا من تطوير قيمها في حدود اللفظ والمعنى فحسب، وان احتفظوا بالقيم الشكلية القديمة مع استحداث تغييرات جانبية، وان لم تكن حاسمة. فتمثيليات «شوقي» امتداد لمقطعاته وقصائده الغنائية، وملاحم «محرم» تجميع كمي لقصائده القديمة، وأقاصيص «مطران» هي ذات القصيدة العربية البيتية التركيب، المقطعة التعابير، التقريرية النسج.

على ان هذه التغييرات، التي نقول عنها بانها لم تكن حاسمة، أضافت خبرات جديدة الى النسج الشعري العربي، وخاصة عند «مطران». فلقد تمكن مطران من ان يصب في القصيدة العربية أبعاداً وجدانية جديدة، لم يحسن هو الاستفادة منها، لطبيعة ارتباطاته الاجتماعية، وان تكن استحالت الى تيار شعري قائم بذاته عند طائفة اخرى من الشعراء .

ومن المهم ان نذكر ان شعراء ذلك التيار الاول كانوا شعراء للقضايا العامة، القضايا القومية والاجتماعية لمجتمعنا المصري في اطار الفلسفة الخاصة للطبقة الحاكمة آنذاك. وارتباطهم بهذه القضايا العامة هو مصدر ما في صياغتهم التعبيرية من جمود وتقريرية، ومصدر ما في شعرهم من انعدام للتجربة الشخصية. وينتسب الى شعراء هذا التيار الاول طائفة اخرى من الشعراء، تتفق معهم في الصياغة اتفاقاً تاماً، وان اختلفت معهم في الاتجاه السياسي العام، ومن بين هؤلاء «الغاياتي» و «الكاشف»، فهما يمثلان اتجاهاً وطنياً حاسماً، لا تأرجح فيه ولا مهادنة، يعكس مفهومات الحركة الاستقلالية التي بشر بها الحزب الوطني.

ولقد أدين الغاياتي بسبب ديوانه الشعري الوطني، وحكمت عليه محكمة جنايات القاهرة في أغسطس آب سنة ١٩١٠ بالحبس سنة،وصدر الحكم عليه غيابياً لوجوده آنذاك في الاستانة،فسافر الى سويسرا وبقي في المنفى الى ان عاد الى مصر سنة ١٩٣٧

اما الكاشف فظل في مصر مخلصاً لقيمه الوطنية والديمقراطية، يعبر عنها بين الحين والحين، كقوله فى عام ١٩١٩ :

للاشتراكية العقبى اذا شملت	شتى الشعوب وجاراها المجارونا
فلا الكثيرون ملكا للأقلينـــا	ولا الأقلون ملك للكثيرينا
ولا ترى واحداً ملآى خزائنه	بالمغنيات وآلافاً يجوعونـــا
ولا ترى درة في رأس محتكم	تهفو اليها قلوب المستظلينا

او كقوله في مارس (آذار) سنة ١٩٢٣ على اثر تصريح ٢٨ فبراير (شباط) سنة ١٩٢٢ بالاستقلال .

يا عيد الاستقلال انت	له خيـــال أم حقيقة ؟
للعتق أم للرق ما خطو	ك في تلك الوثيقة ؟

***

ان اطلقوا أمن البـلاد	فمنهم ليست طليقـه
وحديقة أضحت ولكن	للغريب جنى الحديقة

وانعزل الكاشف عن الحياة العامة... وعاش في الريف المصري:

أقمت في الريف لا أشقى بطاغية　　من الرجال ولا لاه ولا ضال
وعشت بالرطب من بقل وفاكهة　　فيما ملكت وماء فيه سلسال
أطلت فيه اعتزال العالمين ولي　　بكل ناحية همي واشغالي

الى ان مات مغموراً سنة ١٩٤٨ ، ميتة هادئة بسيطة .

وعلى الرغم من ان موقف الغاياتي والكاشف من القضايا الوطنية مختلف كل الاختلاف عن موقف حافظ وشوقي ونسيم، الا انهم يتفقون جميعاً في الصياغة التقليدية للقضايا العامة... وهذا ما يميز التيار الاول في الشعر المصري الحديث.

اما التيار الثاني، فلقد ساوق التيار الاول ابتداء من العشر سنوات الثانية من القرن العشرين، وعبر عن اتجاهاته الرئيسية في البداية «شكري» و «المازني» و «العقاد»، ثم حمل لواء التعبير عنه بعد ذلك «أبو شادي». ويمثل شعراء هذا التيار الثاني الفئة الصغيرة من الطبقة الوسطى، وهي فئة ساخطة قلقة، مترددة شاعرة بذاتها، ثرة بالامكانيات الخصبة، والمميزة الاولى لشعراء هذا التيار انهم حاولوا التخلص من التعبير عن القضايا العامة كما كان يفعل شعراء التيار الاول، وأرادوا الاقتصار على التجارب الذاتية او الشخصية، متأثرين في ذلك «بمطران» الى حد كبير، الا انهم في الحقيقة احتفظوا بالنسج التقليدي لصياغة تجاربهم الذاتية. ومن طبيعة النسج التقليدي انه — كما ذكرنا — بيتّي، متقطع، تقريري. ولهذا جاءت الكثرة الغالبة من تجاربهم، تجارب غير متمثلة، تجارب متعقلة، اقرب الى التعبير التحليلي منها الي التعبير الجي. ولقد حاول شكري ان يخرج عن الصياغة التقليدية بالتحرر من القافية، فتحرر من القافية، ولكنه استبقى وحدة البيت التعبيرية، وذلك كقوله في قصيدته «نابليون والساحر» :

سدلت بنابليون سالبة الكرى　　والنوم لا يعنو لكل عظيم
في ليلة قلب اللئيم كقلبها　　زنجية قد عريت من حليها
خرج العظيم يخط في ترب العرا　　خط المدلس في تراب الطالع
يمشي وحيداً في الخلاء وحوله　　جيش من الآراء والعزمات
... الخ ..

ولم تنجح التجربة، ولم يتطور بها «شكري». وشعر «شكري» — في الحقيقة — نقد للجانب الاخلاقي من الطبقة الصاعدة صاحبة السلطة الجديدة. وهو نقد مرير، نافذ، حزين، فيه وضوح غير كامل بهزيمة فئته الصغيرة في ظل هذه الطبقة المتناحرة الطموحة.

وسار «العقاد» في شعره على ذات النهج النقدي التحليلي، وان يكن اكثر مرارة وحدة وفاعلية، وارتبط بحزب الوفد، وكان حزب الفئة الدنيا من الطبقة المتوسطة وفئاتها الصغيرة في الريف والمدينة، وكان على رأس الفئات الشعبية، وخاصة بعد القضاء على حزب الطبقة العاملة سنة ١٩٢٤. وشارك «المازني» في ذات الاتجاه الذاتي الذي سار عليه العقاد، وكان شعره تعبيراً خالصاً عن تجارب شخصية في حدود الاطار القصائدي العام، وان خصبته قيم جديدة في حدود اللفظ والمعنى. وكان من الطبيعي لشعراء الفئة الصغيرة، شعراء الذاتية والشخصية، شعراء الكتلة الشعبية آنذاك، ان يقفوا بالمرصاد لشعراء القضايا العامة، شعراء «سراة البلاد واعيانها». الا ان شعراء الشخصية، كما ذكرت، لم يتمكنوا من القيام بثورة شكلية اصيلة في التعبير، وان اختلفوا مع شعراء الطبقة الحاكمة في طبيعة مضامينهم الذاتية، ولهذا جاء نقدهم لهؤلاء الشعراء ضعيفاً، متهافتاً، وان يكن بالغ الاثر. فنقد «العقاد» لـ «شوقي» عمّق الاتجاه الذاتي في التعبير الشعري، ولكنه لم يفد في تجديد بناء القصيدة، حقاً، لقد أشار «العقاد» الى البنية الحية العضوية، ونقد «شوقي» بمقتضاها، الا انه لم يفهم دلالتها الحقيقية، فلقد اعتبرها وحدة العنوان، او الموضوع الواحد للقصيدة الواحدة، وفهمها ناقداً وحققها شاعراً — في كثير من الاحيان — في اطار هذا الفهم القاصر. وشعر «العقاد» محدود بحدود الشكلية التقليدية، مع استحداث في اللفظ والمعنى، واقتصار في الاعم الاغلب على ترجمة التجارب الذاتية، والحرص على الموضوع الواحد، ولكنه لم يتخلص من البيتية المقفلة ومن التقريرية في التعبير، ولم يسعفه الهيكل التقليدي للشعر على التعبير الفني عن تجاربه الذاتية، فلم يعبر عنها، وانما عرضها عرضاً تقريرياً، فيه جانب من التلوين والبريق الذي يهب التعبير مسحة الفن لا حقيقته. هذا هو مصدر ما نحس به في شعر العقاد من ازدواج عقلي — حسي.

حقاً، «ان الادب الرفيع لم يخلُ قط من عنصر التفكير»، كما يقول العقاد[1]. ولكن التفكير في الشعر غير التفكير في التعبير الفلسفي، كما ان الحس والوجدان في الشعر غير الحس والوجدان في وثائق الاعتراف النفسي. ان الفكر والحس ضرورتان متآزرتان في داخل التعبير الشعري، على ان يكون التعبير عنهما تعبيراً، لا هو بالمنطقي، ولا هو بالنفسي، بل يكون فنياً. ليعرض الشعراء ما يشاؤا من افكار ودلالات مجردة، على ان يكون ذلك في اطار صياغة فنية متمثلة. وهذا ما لم ينجح فيه العقاد، فملأ

---

(١) مقدمة ديوانه «بعد الأعاصير» ص ١٢ – ١٣ .

شعره بالتأملات الفكرية واستبقاها في طبيعتها التقريرية البحتة، و لم يعالجها معالجة فنية، بل نظمها وقفاها... وطرز بعض حواشيها. المشكلة ليست مشكلة الفكرة في الفن بل هي معالجة الفكرة في الفن. و «العقاد» و «شكري» لم ينجحا في التخلص من ازدواج الفكر والحس في شعرهما، لانهما حاولا التعبير عن تجارب ذاتية خالصة، في اطار شكلي لا يصلح الا للقضايا العامة التقريرية، ولهذا كان الطابع العام لشعرهما طابعاً تحليلياً. ولهذا كذلك لم تنجح تجارب العقاد التي استحدث فيها موضوعات جديدة في ديوانه «عابر سبيل»، بل انها تكشف عن ازدواج واضح بين حساسية وفكر غير متمثلين، في اطار صياغة جامدة. ولقد انتهى العقاد بشعره الى غير ما بدأ به، فعاد الى القضايا العامة، والقصائد التقليدية صياغة ومضموناً. ذلك أنه في السنوات الاخيرة ترك قضيته الاولى، قضية فئته الصغيرة، وخرج على قاعدة الوفد وقيادته، وارتبط باحد احزاب الاقلية، الحزب السعدي، فمدح الملوك، وحشد القصائد لتبرير المسلك السياسي لحزبه الرجعي، وكان تحت قبة البرلمان المصري يجلس في صفوف المعارضة، في الجلسة التاريخية التي ألغى فيها زعيم الكتلة الشعبية معاهدة ١٩٣٦ .

والى هذه المدرسة التي وضع بذورها «مطران» وامتد بها «شكري» و «المازني» و «العقاد»، ينتسب «احمد زكي ابو شادي» من دعاة التجربة الذاتية، ومن المبدعين فيها، وهو الى ايمانه بهذه التجارب الشخصية، مؤمن بالعقل الانساني، حريص على الدفاع عن القيم الانسانية الكبيرة، مشارك في البناء القومي مشاركة اصيلة واعية. واذا كان شعر العقاد اقرب الى التحليل العقلي منه الى الوجدان المنفعل، فشعر «ابي شادي» اقرب الى الوجدان المنفعل منه الى التحليل العقلي، على الرغم من انه رجل علم وتجربة، ولكنه يتعثر سواء بسواء كالعقاد في ذات الازدواج بين الفكرة والحساسية، لالتزامه النسيج الرتيب للتعبير الشعري، حقاً، لقد جدد في اللفظ والمعنى، ولكنه لم يخرج عن اطار البحر او مجزوئه، و لم يتحرر من التسلسل المنطقي للقصيدة العربية، وهو يعبر عن انفعاله تعبيراً مباشراً، ويعرض لافكاره عرضاً مباشراً كذلك، دون هضم او تمثيل، فالتجربة الشعرية عنده محدودة بحدود الانفعال ثم التعبير المباشر عن هذا الانفعال .

وشعر «ابي شادي» سجل ضخم حافل بقيم انسانية وقومية جليلة. لقد نضج هذا الشاعر الكبير، وانضج حوله مدرسة شعرية مستحدثة، هي مدرسة «ابوللو»، في وقت لم يعد فيه «اصحاب المصالح الحقيقية في البلاد» من الحكام في حاجة بعد الى شعراء . فلقد انتهى عصر شعراء «سراة البلاد واعيانها»، عصر شوقي وحافظ وان بقي

مطران ذكرى لهذا العهد المنصرم. ولم يكن لنظام المجتمع القائم آنذاك ما يتيح لابي شادي ان يكون شاعره الكبير، لان المدلول الطبقي للدولة في ذلك الوقت لم يكن يسمح بشاعر، صغر او كبر؛ كان ذلك ابتداء من سنة ١٩٢٧ عندما استل محمد محمود باشا يده الحديدية وأطبقها على الحركة الشعبية، عهد اتحاد الصناعات والتعريفة الجمركية، والازمة الشاملة، وعزل الكتلة الشعبية عن الحكم، وطغيان صدقي الرهيب. لم يدرك هذا الشاعر ان ميزان القوى قد تغير، وان هؤلاء الذين يحكمون لا يصلحون للدفاع عن القيم الانسانية والثقافة الحية. لم يدرك ابو شادي ان الشاعر آنذاك كان مقضياً عليه ان ينعزل عن الحياة الانسانية العامة، او ان يبحث له عن مصدر جديد للسلطة، للحكم، للقيم، للحياة، وابو شادي لم يتبين هذا المصدر الجديد. كان يعرفه، تعرفه اشعاره وأغنياته التي غناها لشعبه المصري العزيز، غناء عذباً صافياً مخلصاً نبيلاً، ولكنه لم يتبين ان قضيته هو كشاعر، هي نفسها قضية هذا الشعب نفسه، ظل ابو شادي يعبر عن قيمه ومثله العليا، مدافعاً عن رسالة الحس والعقل، والديمقراطية، وحيدا بين مدرسته التي تلقفت عنه جزءاً صغيراً من رسالته، جانب الحس والتجربة الخاصة، ولم يتفتح لها أفقها الانساني الرحب، هكذا نشأت حول ابي شادي مدرسة «ابو للو»، تمارس التجارب الذاتية وتمضغ الابعاد الباطنة، دون ان تعرف القيم الانسانية العامة التي لا تنفصل عن رسالة استاذها ابي شادي، ومن هذه المدرسة نبع تيار ثالث في الشعر المصري الحديث، تيار عبر تعبيراً كاملاً عن ارادة السلطة الحاكمة... انفصال الشاعر عن المجتمع، عن القضية العامة، انفصالا كاملاً. وظل ابو شادي في مصر يمارس قيمه الانسانية، وحيداً منعزلا .

> وكأني وحدي المسيء باحساني لعصري او انه لم يسعني.

ولهذا لم يلبث ان غادر مصر يائساً سنة ١٩٤٦ .

> ثم حالوا بين المثالية العليا لفكري وبين شعبي وبيني .
> فترحلت حيث تحترم الاحرار وحيث الهواء طلق لذهني .

ولكن ابا شادي ترك مصر، ترك شعبه الذي نسج له اعذب أغنياته وأنبلها، في ذات السنة التي اخذ فيها هذا الشعب المكافح يتجمع وتتلاقى صفوفه، وتترابط عناصره وفئاته وراء أروع قيادة شعبية في تاريخه الحديث هي، اللجنة الوطنية للطلبة والعمال. وراء هذه القيادة استهل الشعب معاركه المسلحة لطرد الجيوش البريطانية من المدن المصرية الكبيرة، ولاطفاء المشاعل الزائفة التى أوقدها الطاغية «فاروق» من حطام

حياة الشعب الديمقراطية، في هذا الوقت تماماً في سنة ١٩٤٦، غادر «ابو شادي» مصر لانه كان يؤمن بالشعب ايماناً انفعالياً غائماً، لو انه أدرك واقعنا المصري ادراكاً علمياً لظل هنا شاعراً كبيرا لهذا العملاق الجديد، الذي اخذ منذ ذلك الوقت يتحفز حتى تمكن سنه ١٩٥١ من الغاء معاهدة سنة ١٩٣٦، ومن استئناف معركة مسلحة رهيبة ضد الجيوش البريطانية على ضفاف قناة السويس.

ولكن مدرسة ابي شادي سبقته منذ ١٩٣٣ الى التخلي عن الايمان بقدرة الشعب، سبقته الى الانفصال عن الحياة العامة، سبقه «ناجي» الى «ما وراء الغمام»، وسبقه «علي محمود طه» الى «ما وراء البحار» مع «الملاح التائه»، وسبقه «محمد ابو الوفا» الى معاناة «انفاس محترقة»، وامتدت عمليات التخلي والانفصال بعد ذلك عند «الصيرفي» في «الالحان الضائعة»، حتى وصلت الى آخر دواوين «محمود حسن اسماعيل» «اين المفر». وتعددت الاتجاهات التي قد تتغاير في تفاصيلها، ولكنها تلتقي عند هذا القرار الجنائزي... انفصال الشاعر المصري عن مجتمعه.

لم يعد في الاطار الاجتماعي القائم آنذاك موضع لشاعر. فاندفع الشعراء الى سياحاتهم الخاصة داخل ذواتهم الفردة المنعزلة، وامتلأت اشعارهم بالتهاويل والرؤي والاشباح والارواح، وتشجنت بالموسيقى المفرغة من الدلالة، وتعلقت بالانتصارات الموهومة والاحكام الفجة عن الحياة.

لم يستحدث هذا التيار الثالث صياغة ثورية لتجاربه. جدد شعراؤه كذلك في حدود اللفظ والمعنى، واستحدثوا الصور والأخيلة المغرقة، واستعانوا بالاساطير والتمائم، ولكن بقيت حدود التعبير في اطار القيم الشكلية المعتادة، ولهذا تورط هؤلاء الشعراء في موقف مزدوج كذلك بين مضمون ابتداعي وصياغة اتباعية في احيان كثيرة، وان تراوح هذا وتفاوت بين شاعر وآخر من شعراء هذا الاتجاه. ومن هذا الاتجاه حدث استقطاب رمزي عند «بشر فارس». وان تكن رمزية «بشر» رمزية متعقلة... هي امتداد للتيار العام، تيار الانفصال عن الحياة، وهو يحاول تحقيق ذاته بالتعبير الموحي، على ان جانباً كبيراً من شعر «بشر» الرمزي دفاع منظوم عن مذهبه الرمزي، دفاع واع يقظ، كقوله في بداية قصيدته «زيارة».

لو كنت ناصعة الجبين	هيهات تنفضني الزيارة
ما روعة اللفظ المبين	السحر من وحي العبارة

وكقوله في قصيدته «الى فتاة» :

بصرينـــي يـــا «وضوح» ثـــورة القـــطب الخطير
انـا في وهـج الفتــوح يقـــظ لكـــن حسير
خف بي كشف طمـوح وكبـــا فهـــم كسير

وشعر «بشر» يعاني كذلك هذا الازدواج بين الصياغة التقليدية التي تثقل شعره بالتحليل والتقرير، وبين المضمون الموحي، ولهذا طغى جانب التعقل في شعره على جانب الايحاء. وليس «لبشر فارس» تيار في الشعر الحديث الا في بعض المحاولات الفردية التي لم يتحقق لها نجاح بعد.

ويقف محمود حسن اسماعيل وسطاً بين الرمزية والابتداعية. وعلى الرغم انه بدأ حياته الشعرية بديوان «اغاني الكوخ»، الا انه في الحقيقة يتمثل الريف المصري، بأناسه وحيواناته وادواته واجوائه، كرموز لانفعالاته وطاقاته الذاتية، لا كواقع انساني حي، له أبعاده الخاصة وملابساته الموضوعية، يتمثله رموزاً لتهويماته الخيالية المفرطة، التي يعبر عنها في أغلب الحالات، في اطار تعبيري اتباعي. ويكثر محمود حسن اسماعيل التعبير بالصور، ولكنها صور غير متآزرة، غير مترابطة، متجانفة، تغيم الرؤيا بدلا من ان تزيدها وضوحاً. ذلك انه بدلا من ان يجسد المعنويات في مظاهر مادية محسوسة، يخلخل المظاهر الحسية ويشتتها في تجاربه الى معنويات غائمة. وهو في ذلك على العكس من اسلوب «ناجي» التجسيدي. فالظلام عند «محمود حسن اسماعيل» أسى الارض، والموج تباريح النهود، والريح فزع شرود، والدموع اغاني، والعطر خطايا، وهكذا...

وازدحام الصور عند محمود حسن اسماعيل وانعدام ترابطها الحي، وتركيز الصور في اغلب الاحيان في الحدود البيتية المقفلة، يبدد مغامراته الخيالية، ويزيف من تجاربه الوجدانية. ولو قامت أخيلته في قوام شعري مرسل، لنجح في اقامة بناء فني افضل من هذه التراكيب المجهدة بالأخيلة .

أواه ... يـــا ربـــــي لو لم اكن عبداً لهذا الخيال

على ان «محمود حسن اسماعيل» نمط كامل لانفصال الشاعر عن الحياة.

لقد جاهد محمود حسن اسماعيل دائماً لكي يوظف قواه الشاعرة في ركاب عظيم، شأن الشعراء الأوائل؛ فهو محمد محمود باشا تارة، وهو الطاغية فاروق تارة اخرى،

ولكن القمم التي راح يتعلق بها اخذت تتداعى الواحدة بعد الاخرى، فساعد هذا على تغذية انفصامه عن المجتمع... وسقط الشاعر في هاوية «الشك»، وعب من «خمر الزوال» وطواه «نهر النسيان»، ولكنه جاهد يائساً للحصول على اكبر قدر ممكن من الكسب الخيالي، النغوم الموهوم، ونجح في هذا...

وهناك تجربتان شعريتان تنتسبان في الحقيقة الى هذا التيار الثالث، تيار الانفصال عن الحياة، أولاهما للدكتور «لويس عوض» في ديوانه «بلوتولاند»، وقصائد أخرى. وليس بين قصائد هذا الديوان ما يُعد تجربة جديدة بحق في الشعر العربي،وان تكن لبعض قصائده أهمية كبرى في الشعر العامي، وفي تطوير اللغة العامية المصرية وتطويعها للتعبير الفني الناضج. اما التجربة الثانية، فللدكتور «عبد الرحمن بدوي» فيما يسميه بالشعر الوجودي في ديوانه «مرآة نفسي»، والتجربة ليست اصيلة، بل هي مثقلة بالافتعال والتجريد. على ان اهم ما يرتبط بهاتين التجربتين نظريتان للشعر، عرضها كل من الشاعرين، عرضها الدكتور «عوض» في مقدمة ديوانه، وعرضها الدكتور «بدوي» في مقدمة ديوانه وفي الفصل الخاص بالشعر الوجودي، في كتابه «الانسانية والوجودية في الفكر العربي.»

وسنعرض لهما في مقال مستقل عن «نظريات نقدية في الشعر الحديث».

والمهم ان نذكر أن هذه التجارب جميعاً لم تخرج عن اطار الشكلية الاتباعية الا في حدود اللفظ والمعنى، اما تركيب القصيدة فلم يتغير. وهذا مصدر ما نستشعره في اشعار هؤلاء جميعاً من ازدواج وتجانف بين المضمون والصياغة. وما يزال هذا التيار الثالث سائداً عند طائفة من شعرائنا حتى اليوم.

ولكن سيادته في الحقيقة — كظاهرة اجتماعية عامة — انتهت من سنة ١٩٤٦ حينما تكوّنت أخطر قيادة شعبية في مصر... اللجنة الوطنية للطلبة والعمال .

ووراء هذه اللجنة، قامت الجماهير بتطويق المعسكرات البريطانية في المدن المصرية الكبرى، ووراء هذه اللجنة خرجت أضخم المظاهرات الوطنية والديمقراطية، وفي ظل هذه اللجنة عمّد بالدم والنار شعراء وادباء ومفكرون، يقفون اليوم على رأس الحركة الشعبية الجديدة. ولم تستطع الطبقة الحاكمة الرجعية آنذاك، التي خرجت من الحرب العالمية الثانية اكثر تخمة واكتنازاً، لم تستطع ان تترك هذه اللجنة تفسد عليها خططها

في المساومة والاستغلال والخيانة. ولهذا سارعت بان وضعت على رأس الحكومة أخلص ابنائها، «صدقي باشا» — راعيها في ازمة سنة ١٩٣٠ — ليحمي خيانتها السافرة الجديدة... ونجح صدقي في القضاء على اللجنة الوطنية، ولكنه لم ينجح في وقف المد الثوري المتعاظم، وحدثت مأساة فلسطين، وكشرت الرجعية عن انيابها الزرقاء... بلا حياء... وتعاظم المد الثوري، فأسقط حكومات الاقلية الرجعية، وتمكن من ان يعيد الى الحكم قيادته الشعبية التقليدية، ثم لم يلبث ان دفعها الى الغاء معاهدة سنة ١٩٣٦، ثم سارع الى تنظيم كفاح مسلح ضد الجيوش البريطانية الغاصبة، وانفتح السبيل لتغذية حرب ثورية شاملة تتبلور بها ومن خلالها قيادة شعبية من طراز جديد... تقضي على الاستعمار والرجعية في آن. ولكن... حدث حريق القاهرة.

واذا كان الشعر المصري الحديث قد نشأ من عمليات المقاومة والكفاح من اجل بناء قوميتنا المصرية، فلقد أخذ هذا الشعر المصري اتجاهاً جديداً من خلال هذه العمليات الكفاحية الجديدة، اتجاهاً جديداً في المضمون، واتجاهاً جديداً كذلك في الصياغة، لم يعد الشاعر الجديد يرابط عند احد من سراة البلاد واعيانها، او يطيل جلوسه في النوادي ومقاهي السمر، او يحلق باجنحته فيما وراء الغمام والبحار... بل انه هنا، اذ سألته اين، أجابك :

هذا انا، عند القنال وفي يدي أمل الخلود
هذا أنا والمدفع الرشاش والحقد المبيد
وابي هنالك في الحقول النائيات من الصعيد
يحنو على برسيمه وبقلبه امل وليد
متجمعاً في جلسة هي سعده يوم الحصيد
يستنبت الارض الشحيحة بالجهود وبالجهود[1]

انه في المعركة اذن، واعٍ يقظ، ترتسم جدية الحياة على تعابيره، ويرتبط مصيره الفردي — حتى في أخص مشاعره — بالمصير الكبير لأمته .

أحسناء ما غيرتني السنون
ولا غيرتك
احبك ما زلت ... لكنني

---

(١) — الشعر لكمال نشأت .

صحوت على صرخات الجموع
وخطو الفناء الى أمتي[١]

وهو يعرف من اين يستقي الينابيع الأصيلة لفنه ولنبالة روحه الشاعرة.

فمشيت أحتضن الجموع لكي تباركني الجموع [٢].

وهو مدرك لواقعه، متبصر في اصرار وحزم، حقيقة تبعاته الاجتماعية:

كيف نغفو في بلاد ثائرة كيف نغفو والذي فرقنا
وأحال العيش ناراً ساعرة أشعل النار بجوف القاهرة
أشعل النار البغي العاهرة وخبت نار القنال الطاهرة[٣]

ان الشاعر المصري يعود الى مجتمعه بالأمل، بالحياة، بالكفاح المستنير، وهو يشارك مشاركة جادة مع الشعراء من امثاله، والادباء من امثاله، والمفكرين من امثاله، في معركة بناء الحياة الجديدة وهم شعراء صغار، صغار في أعمارهم، صغار في تجاربهم، صغار في تعابيرهم، ولكنهم كبار حقا في هذه الاعباء الانسانية الكبرى التي يتحملونها، والقيم العليا التي يؤمنون بها. ولم يُنضجوا في عملية بناء الحياة الجديدة مضامين جديدة فحسب لأشعارهم، بل تمرسوا بقيم شكلية جديدة تتفق وهذه المضامين المشرقة، وان تفاوت هذا بين شاعر وشاعر. والحديث عن هذا الشعر الجديد يتعلق بامور أعمق وأدق من ان يتناولها هذا العرض، ولهذا سأكتفي بالاشارة الى خصائصه العامة:

أولا : يتميز هذا الشعر الجديد أولا بعودة شاعره الى الارتباط بالحياة الاجتماعية العامة، ولقد اتخذ للتعبير عن هذه الرسالة الاساسية للشعر سبيلا جديداً. فهو لا يعرض للقضايا العامة كما كان يفعل «حافظ» و«شوقي» و«محرم» عرضاً تقريراً، بل انه يتمثل هذه القضايا العامة خلال تجاربه الذاتية. وهكذا جمع الشاعر الحديث بين ظاهرتين متعارضتين في التعبير الشعري السابق، جمع بين التعبير التقليدي العام والتعبير الذاتي، جمع بين التجربة الشخصية والقضية العامة، فخلص القضية العامة من الجمود والتقريرية، وخلص التجربة الذاتية من الخصوصية والانعزال. فقضية انسانية كبرى كالسلام، لم

(١) الشعر لنجيب سرور.
(٢) الشعر لمحمد فوزي العنتيل.
(٣) الشعر لمحمد كمال عبد الحليم.

يعد الشاعر الجديد يدبج فيها القصائد التحليلية المطولة، وانما هو يتلقفها ويتمثلها خلال تجاربه الخاصة. يكتب «عبد الرحمن الشرقاوي» كأب مصري خطاباً الى «ترومان» ليقول له في بساطة ويسر:

فدعني أقل لك اني أب... أب ليس غير
وأنت أب... وكلانا حنون.

ومن خلال هذه الرابطة الانسانية الجليلة يحدثه عن طفلته عزة وعن ذكرياته عنها قبل سفره...

تحاول جاهدة ان تسير وكانت لعهدي لم تقعد
فحيناً تلوذ الى حائط... فان لم تجد فإلى مقعد
فان لم تجد وقفت لحظة لتضرب ما حولها باليد
ويا طالما رنحتها الخطى ويا طالما وقعت ضاحكة
لتنهض عازمة من جديد.. كذلك تمضي بنا المعركة
تدربها عثرات الطريق.. وندفعها خبرة التجربة

وهكذا اخذ ينتقل انتقالا متمثلا من الحدث الخاص الى الحدث العام، ثم يخلص من حديثه مع ترومان الى قوله:

واني لأدعوك باسم الأبوة، باسم الحياة وباسم الصغار
لنعقد حلفاً يصون السلام ويرعى المودات بين الكبار
فأنت أب قد صنعت الحياة، ولن تصنع الموت للآخرين

وهكذا تنبض القضية العامة بلمسات قريبة... قريبة أشد ما تكون ألفة وحياة.

وكمال عبد الحليم يعبر لنا على لسان احد اطفاله الذين لم يولدوا بعد... عن فراقه عن زوجته... هكذا...

ولكنني بعد لم اولد
فمالي من حاضر أو غد
ويأبى الوزير وانصاره
ويخشون ان يشهدوا مولدي

ويأبى الطغاة دعاة الحروب
إعادة امي الى والدي
انا كائن بعد لم يولد
انا والسلام على موعد

واحمد كمال زكي يتمثل لنا قضية استشهاد فلاحة مصرية هي «ام صابر» في معارك القنال... ومن داخل الحدث الذاتي يبني قصيدته وينتهي بها الى دلالتها العامة. يتلقى «ام صابر» وهي في طريقها الى ابنتها رتيبة:

امس كانت في انتظار
تعصف الذكرى بها قبل الرحيل
لرتيبة
وترد النوم عن جفن ثقيل
تتثاءب
ثم تخطو بوعاء من خشب
وفتات من رغيف
وبقايا من ادام
وزكيبة...

ثم يستكمل عناصر حدثه الشعري الخاص حتى يفضي بها الى استكمال التعبير عن قضيته العامة... «وام صابر لن تموت».

وهكذا يمكن القول، بان الصفة الاولى للشعر الجديد، انه يشارك في القضايا الانسانية العامة، ويعبر عن التجارب النمطية تعبيراً ذاتياً من داخلها.

ثانيا : والخاصية الثانية لهذا الشعر صياغته الجديدة. والشعراء القدامى ادركوا تخلف صياغتهم عن مطاولة التجارب العميقة، ومن منا لا يذكر صرخة «حافظ ابراهيم» المدوية:

آن يا شعر ان نفك قيوداً قيدتنا بها دعاة المحال
فارفعوا هذه الكمائم عنا ودعونا نشم ريح الشمال

ولكن محاولتهم جميعاً وقفت بهم عند شأو محدود، فلم يجددوا الا في حدود

اللفظ والمعنى ذكرنا ، وان بقي الهيكل العام للقصيدة أو للمقطوعة تقريرياً جامداً .

وأدرك الشاعر المصري الجديد ، ما يلقيه الشكل أو الصياغة من ظلال قاتمة على مضمون تجاربه ، ولهذا اعتقد باديء ذي بدء أنه سيقضى على الشكل قصاء أخيراً ... فهكذا اعتقد الشاعر « عبد الرحمن الشرقاوي » وهو يقول :

هل جئت ابحث هاهنا عن شكل تعبير جديد
الشكلُ ... ان الشكل تعبير تسيل الروح منه
أنا لا أرى التعبير شيئاً غير ما عبرت عنه

ولهذا يطالب زملاءه أن يحاربوا :

الرغبة العمياء في شكل يحطم محتواه

ان الشاعر الجديد اذن يحذر الشكل الجامد الذي قضي على المضامين القديمة بالجمود والضحالة ، ولهذا لا يود أن يعترف بأن الشكل شيء غير ما عبر عنه . ولكن ماعبر عنه انما هو فى الحقيقة خبرة مصاغة مشكلة تختلف عن الصياغة القديمة اختلافاً حاسماً جديداً . والمظهر الأول لهذا الاختلاف هو استناد الشعراء على التفعيلة الواحدة لا البحر ، كوحدة للتعبير الشعري ، وهي تجربة ترجع الى محاولة قديمة للشاعر « باكثير » . على ان هذا الأساس النغمي ليس هو وحده الذى يعطي للصياغة الجديدة دلالتها الجوهرية ، حقاً هو احدى وسائلها المسعفة . ولكننا قد نجد بين الشعراء من يستخدم البحور الكاملة ، ولا يحرمه هذا من التجديد في الصياغة ، وان حرمته البيتية الكاملة من طواعية التفعيلة الواحدة ، فهناك طائفة من الشعراء المحدثين تستخدم التفعيلة الواحدة أساساً ، وتبقى صياغتها الشعرية تقريرية جامدة ، وطائفة أخرى لم تجرب بعد الاستناد الى التفعيلة الواحدة ، ولكنها نجحت — كما ذكرت — في بناء صور متداخلة متكاملة .

وشأن التفعيلة في ذلك ، شأن القافية . فالشعر الجديد يتخلص من القافية ، الا أن تخلصه من القافية ليس هو المحك الحاسم لجدته . وفى الأبنية الشعرية الجديدة نلتقى بالقافية أحياناً . حقاً ، انها لا تتلاحق في رتابة وجمود ، بل تلمع هنا وهناك في ارتباطات متراوحة طيعة . على ان التخلص من القافية هو احدى الوسائل المسعفة على

البناء الفني الجديد ، وليس شرطها القاطع . والظاهرة الأصيلة في الشعر الجديد كما يبدو لنا ، هي استعانته بالصور المتآزرة لإبراز مضمون العمل الشعرى ، وبلورة عناصره ، أو بتعبير آخر ، ان المظهر الجدي للصياغة الجديدة هو الخروج عن التقريرية الى التعبير بالصورة تعبيراً بنائياً . وقد يتخذ الشاعر الى جانب تعبيره بالصورة وسيلة أخرى ، هى الحوار الجانبي لإبراز عنصر أو كشف صراع ، أو تطوير حدث أو استحداث صورة ، أو تضخيم زاوية رؤية .

وعلى هذا فالتفعيلة الواحدة وانعدام التقفية ، والتقفية المتراوحة والحوار الجانبي ، والتعبير بالصور ، كلها وسائل صياغية متكاملة لإبراز المضمون إبرازاً فنياً . ويخفت المضمون أو يرف بحسب مقدرة الشاعر على استخدام أدواته الصياغية ، واخطرها شأنا في رأينا ، التعبير بالصور . ولنضرب على ذلك مثالا : تبادل شعراؤنا القدامى حادثة «دنشواي» فى قصائدهم المعروفة ، وخاصة قصائد «شوقي» و «حافظ» ؛ فشوقي يعرض لحادثة «دنشواي» بهذه الأبيات :

السوط يعمل والمشانق أربع	متوحدات والجنود قيام
والمستشار الى الفظائع ناظر	تُرمى جلود حوله وعظام
في كل ناحية وكل محلة	جزعاً من الملأ الأسيف زحام
وعلى وجوه الثاكلين كآبة	وعلى وجوه الثاكلات رغام

وحافظ يقول في قصيدة طويلة يستقبل بها اللورد كرومر بعد الحادثة في دنشواي :

في دنشواي وانت عنا غائب	لعب القضاء بنا وعز المهرب
حسبوا النفوس من الحمام بديلة	فتسابقوا في صيدهن وصوبوا
نكبوا وأقفرت المنازل بعدهم	لو كنت حاضر أمرهم لم ينكبوا
خليتهم والقاسطون بمرصد	وسياطهم وحبالهم تتأهب
جلدوا ولو منيتهم لتعلقوا	بحبال من شنقوا ولم يتهيبوا
شنقوا ولو منحو الخيار لأهلـــو	بلظى سياط الجالدين ورحبوا
يتحاسدون على الممات، وكأسه	بين الشفاه وطعمه لا يعذب

موتان: هذا عاجل متنمر	يرنو، وهذا آجل يترقب
والمستشار مكاثر برجاله	ومعاجز ومناجز ومخرب
يختال في انحائها متبسماً	والدمع حول ركابه يتصبب
طاحوا بأربعة فأردوا خامساً	هو خير مايرجو العميد ويطلب
حب يحاول غرسه في أنفس	يجنى بمغرسها الثناء الطيب .الخ

في هاتين القصيدتين أفلح كل من حافظ وشوقي فى ابراز صورة وصفية عن الحادثة ، ضمخاها بعطور زائفة لم تفلح في الارتفاع بهذه الصورة فوق مستوى الوصف والتقرير . ومن خلال معاركنا الوطنية الأخيرة ، طاف في وجدان الشاعر الجديد ، التعبير الشعبي عن الحادثة ، حادثة دنشواي نفسها ... وهو تعبير بسيط ... اصيل :

نِزِلْوا على دِنشْوايْ لا خَلّوا نفر ولا خوهْ
اللّي انشنق ماتْ واللّي فِضِل في السجنْ حدفوه
يُوم شَنْـق زَهْـرانْ كان صعب وقفاتُـه
كان له أب شجيعْ يوم الشنق لم فاتُهْ
كان له ابن بينوّح على السطح هوّ واخواتُهْ

ويتلقف الشاعر الجديد «صلاح عبد الصبور» الحدث خلال «شنق زهران» ، احد أبناء دنشواي ، فيتمثله ويفيض تعبيره من داخل الحدث نفسه ، ولكنه اذ يقوم على بناء معالم الحدث ، يستخدم صوراً متعددة يؤازر بين عناصرها وأطرافها ، ويصوغ منها وحدة فنية متكاملة . هكذا عبر صلاح الدين عبد الصبور في قصيدته «شنق زهران» عن هذا الحدث العام تعبيراً فنياً ، فرش لنا أولا أرض الحدث ببطانة وجدانية ، ثم راح يبرز من فوقها بطله زهران في معالمه الخارجية :

كان زهران غلاماً
أمه سمراء ، والأب مولد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكا سيفاً ، وتحت الوشم نبش كالكتابة

اسم قرية
دنشواي .

ومن هذه المعالم الخارجية راح يتعمق حياته الباطنة ، وحنياته الذاتية ، تمهيداً لاستقبال الحدث الرهيب :

شب زهران قويا
ونقيا
يطأ الأرض خفيفا
وأليفا
كان ضحّاكا ولوعاً بالغناء
وسماع الشعر في ليل الشتاء
ونمت في قلب زهران زهيرة
ساقها أخضر من ماء الحياة
تاجها أحمر كالنار التى تصنع قبلة
حينا مر بظهر السوق يوماً
ذات يوم

ثم عاد يرسم المعالم الخارجية للحدث :

مر زهران بظهر السوق يوما
واشترى شالا منمنم
ومشى يختال عجباً مثل تركي معمم
ويجيل الطرف ، ما احلى الشباب
عندما يصنع حبا
عندما يجهد كي يصطاد قلبا

***

كان ياما كان أن زُفت لزهران جميلة

كان ياما كان أن أنجب زهران غلاما وغلاما
كان ياما كان ان مرت لياليه الطويلة
ونمت في قلب زهران شجيرة
ساقها سوداء من طين الحياة
فرعها احمر كالنار التي تحرق حقلا
عندما مر بظهر السوق يوما
ذات يوم .
مر زهران بظهر السوق يوما
ورأى النيران التي تحرق حقلا
ورأى النار التي تصرع طفلا
كان زهران صديقاً للحياة
ورأى النيران تجتاح الحياة
مد زهران الى الأنجم كفّا
ودعا يسأل لطفا
ربما ... سورة حقد في الدماء
ربما ... استعدى على النار السماء

وما زال حتى أبرز الحدث نفسه :

وضع النطع على السكة و الغيلان جاءوا
وأتى السياف «مسرور» واعداء الحياة
صنعوا الموت لأحباب الحياة
وتدلى رأس زهران الوديع

سارع الشاعر مرة أخرى الى المعالم العامة لقريته ، يبرز حزنها وثكلها :

قريتى من يومها لم تأتدم الا الدموع
قريتى من يومها تأوي الى الركن الصديع
قريتى من يومها تخشى الحياة

ثم خلص اخيراً الى لب تجربته الشعرية بعد أن أفاض في ابراز عناصرها بصوره ـدة :

مات زهـــــران وعينـــــاه حيـــــاة
فلمـــــاذا قريتـــــى تخشى الحيـــــاة

والفارق واضح بين مفهوم هذه الصياغة الحية المتحركة ، وبين مفهوم الصياغة التقريرية الجامدة في قصائد شوقي وحافظ الخاصة بحادثة دنشواي نفسها .

اما الوسيلة الصياغية التي أشرنا اليها ، وسيلة «الحوار الجانبي» ، فالشعر المصري الجديد يستعين بها في بعض قصائده . وحسبنا أن نشير الى الحوار الفريد بين الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي وزوجته في قصيدته «عزة» ، او بينه وبين السلطات في قصيدة من أب مصري الى «ترومان» ، او الحوار بين التلاميذ ومدرس الجغرافيا في نفس القصيدة ، او بين الشاعر وابناء بلدته ... في نفس القصيدة كذلك .

على ان ما يعنينا هنا بيانه ، هو ان الحوار الجانبي احدى الوسائل الصياغية التي يستعين بها الشاعر الجديد لابراز حنيات خاصة واجواء معينة في مضمونه الشعري ، وهو وسيلة خصبة تمد عملية البناء بالصور – جوهر الشعر الجديد – بأبعاد تعبيرية طالما كانت عصية في الصياغة التقريرية القديمة .

ثالثاً : والخاصية الثالثة للشعر الجديد ، هي ما نراه من زوال الازدواج بين الحس والفكر ، بين التعقل والشعور ، وقيام تفاعل فني خصب بينهما . والأمثلة على ذلك عديدة .

ومن البّين ، ان زوال الازدواج بين الحس والفكر فى الشعر الجديد ، انما هو ثمرة لمعالجة القضية العامة معالجة بنائية تأليفية ، لا معالجة تقريرية جامدة ، كما كان الشأن فى الشعر القديم .

رابعاً : والخاصية الرابعة ، هي استخدام الشاعر الجديد لكثير من الاجواء والتعابير والمصطلحات الشعبية ، والتبسط في استخدام الأساليب اللغوية الى حد النسيج العادي البسيط . نلمح هذا فى اكثر من موضع في شعر عبد الرحمن الشرقاوي ، وكمال

عبد الحليم ، وصلاح الدين عبد الصبور ، واحمد كمال زكي .

ولنضرب مثالا على ذلك من قصيدة «الملك لك» لصلاح الدين عبد الصبور . يعرض الشاعر في هذه القصيدة لقضية الانسان على هذه الأرض ، لكفاحه في سبيل تثبيت ملكوته الانساني الكبير . ومن الواضح انه يعارض بها قصيدة الشاعر ت . س . إليوت «الرجال الجوف» ، وهي معارضة ايديولوجية لا معارضة بلاغية ، كما كان شأن المعارضات القديمة . والشاعر المصري يعارض المفهوم الضائع التافه المتشتت الذي يلصقه ت . س . إليوت بالإنسان ، ويدفعه به الى القضاء على متناقضاته وخوائه الروحي بالارتباط بقيم غيبية . الشاعر المصري يعارض مفهوم الإنسان على هذا النحو ، ويستعين باحدى الفقار الأخيرة من قصيدة ت . س . إليوت كعنوان لقصيدته «الملك لك» ، ولكنه يغير من دلالتها تغييراً كاملا . فبعد ان كانت تعبر عند ت . س . إليوت عن ارادة الله ، اصبحت تعبر عند الشاعر المصري عن ارادة الانسان .

وعندما اراد الشاعر المصري ان يعرض لدلالته الخاصة المغايرة لدلالة ت . س . إليوت ، راح يصوغ بناء تعبيرياً يستمد كافة صوره وقيمه من بيئته الاجتماعية : من الفاظها وأساطيرها وتقاليدها .

وسنكتفي بإيراد فقرة من قصيدته التي نشير اليها لبيان ما نريد ان نقرره هنا ، من ان الشاعر الجديد يستعين بمفردات وتعابير عادية لابراز الصورة التي يريد التعبير عنها :

صباي البعيد
احن اليه ، لألعابه
لأوقاته الحلوة السامرة
حنيني غريب
الى صحبتي
الى اخوتي
الى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهراً على المصطبة
وقد يحلمون بقصر مشيد
وباب حديد

وحورية في جوار السرير
ومائدة فوقها ألف صحن
دجاج وبط وخبز كثير

***

الى أمي البرة الطاهرة
تخوفني نعمة الآخرة
ونار العذاب
وما قد أعدوه للكافرين
وللسارقين وللاعبين
وتهتف ان عثرت رجليه
وان طنت نحلة حوليّه
وان أرمد الصيف أجفانيه
باسم النبي
وفي الليل كنت أنام على حجر امي
واحلم في غفوتي بالبشر
وعسف القدر
وبالموت حين يدك الحياة
وبالسندباد وبالعاصفة
وبالغول في قصره المارد
وأصرخ رعباً
وتهتف أمي باسم النبي

وقصيدة عبد الرحمن الشرقاوي من أب مصري الى «ترومان» ، مليئة بهذه التعبيرات العادية والمفردات الشعبية الدارجة ، التي تبرز الأجواء الحقيقية للصور المصاغة . ولنضرب مثالا بهذه الصورة السريعة التي يعرض لنا فيها عبد الرحمن الشرقاوي عودته الى قريته :

وعدت مع الصيف للقرية
لألقى رفاق الصبا كلهم
وتسأل أمي «ماذا رأيت هناك في طرق القاهرة ؟»
فقلت لها «قد رأيت الجنود من الانجليز»
فقالت «نعم !!»
فقلت «وكيف !؟» ، فقالت «كذا !!»وفي عينها
دمعة تضطرم

ولا تنسجم
وفي صدرها زفرة حائرة
وفي وجهها حسرة ثائرة
وقال الرفاق «ألا قل بربك ما هذه القاهرة
وكيف تسير عليها الحياة ويمشى الصباح بها والمساء
وكيف اذا غربت شمسها تضاء المصابيح .. ولم لا تضاء
وكيف الشوارع .. هل من زجاج .. وكيف يقوم عليها البنا »
فقلت لهم «قد رأيت القصور !»
فقالوا «القصور!؟ وما هذه ؟! فإنا لنجهلها ياولد»
فقلت «اسمعوا ياعيال ... اسمعوا ... القصر دار بحجم (البلد)»
فحكوّا القفا وهم يعجبون
ومدوا رقابهم سائلين
وهم خائفون :
وهل يسكن القصر جن يطوف طواف العفاريت حول القبور
وهل كنت تمشي بجنب القصور ؟
ألم يركبوك ؟
ألم يخنقوك ؟»
فقلت لهم «ان اهل القصور أناس ... سوى انهم ...»
— «مثلنا ؟»
وظلوا يضجون حولي «أناس ؟ أانس همو ؟ أهمو مثلنا ؟»

فقلت لهم «ان اهل القصور اناس .. سوى انهم ... غيرنا»

وهكذا يتبسط الشاعر الجديد في نسيجه اللغوي ويغامر فيستعين بمفردات عامية احياناً ، وتعابير شعبية تمكنه من ابرازه صوره .

خامساً : والخاصية الخامسة ، خاصية خارجية للشعر الحديث ، وهي في الحقيقة تنبع من خاصيته الأولى ، خاصية ارتباطه بالحياة الاجتماعية . هذه الخاصية الخامسة ، هي قابليته للانتشار على شكل جماهيري واسع . فقصيدة عبد الرحمن الشرقاوي من أب مصري الى «ترومان» أصدرتها لجنة الفنانين والكتاب انصار السلام ، وهي لجنة جماهيرية ، وطبعت من القصيدة ثلاث طبعات : طبعتان في مصر وطبعة في احدى البلاد العربية الشقيقة (لبنان) ، ووزعت على نطاق جماهيري واسع . وهناك قصائد اخرى لغير عبد الرحمن الشرقاوي ، تمتعت بذات الانتشار الجماهيري ، وان اختلف اسلوب الانتشار .

سادساً : هي خاصية اخيرة ، ليست للشعر الجديد ، وانما هي للشاعر الجديد ، وهي مصدر ما في شعره من جدة ونضارة ، وحركة وحياة ، تلك الخاصية هي اشتراكه الفعلي في عمليات الكفاح بين مواطنيه .

ويجهر شعر عبد الرحمن الشرقاوي وكمال عبد الحليم في اكثر من قصيدة لهما بهذه المشاركة والانضواء في الكفاح .

ولنضرب مثالا على ذلك من نشيد «صلاح بشري» للشاعر كمال عبد الحليم . وصلاح بشري شاب سوداني مكافح ، مات وهو في السجن . ونتخير من هذا النشيد فقرة لنؤيد ما نقول :

سجنوه ... أمرضوه
أعدموه ... في الليمان
ثم عادوا وجدوه
يحتوي كل مكان

في النشيد ... في الدموع
في الشمال في الجنوب
في هتافات الجموع
في انتفاضات الشعوب

***

في المنافي ... في السجون
في الحقول ... في الرياح
يتغنى الثائرون
فلتعش ذكرى صلاح

***

ليت من يبكي عليه
ويؤاسي النائحين
ضم للحزب يديه
لنبيد الغاصبين

أو كقول الشاعر في فقرة أخرى من هذا النشيد :

فلتكن ذكرى صلاح
رمز حزب لا يبيد
ولنعبر بالسلاح
عن اماني الشهيد

ان الشاعر الجديد يشارك اذن مشاركة فعلية في تحقيق الأهداف التي يؤمن بها ، ولا نجد هذه الخواص الست الا لدى قلة من الشعراء الجدد ، وتتحقق عند كل منهم بتفاوت واضح . وهناك طائفة اخرى من الشعراء ، تشارك بقسط وافر في حركة الشعر الجديد ، وان تكن تقف موقفاً وسطاً ، تخنقها الازدواجية في موقفها الاجتماعي والصياغي على السواء ، ومن هؤلاء الفيتوري والعنتيل . ويعد محمد الفيتوري امتداداً

لمدرسة ناجي ، فهو يعيش داخل مأساته الخاصة ، ومشاعره الحادة ؛ لم يتخلص من الأطر التقليدية للتعبير ، ولكنه يتميز بقدرة خارقة – تفوق قدرة ناجي – على ابراز القسمات وتجسيد الرؤيا واصطناع الصور ، في جو رمزى غيبي . وفوزى العنتيل ما يزال يعاني كذلك من موقف مزدوج بين قيم شكلية جامدة لشعره ، وعواطف جديدة وان تكن مترددة لم يتم لها نضوج بعد . وهو ممزق بين الفردية المنطوية المعزولة ، والفردية المنضوية في معركة بناء حياتنا المصرية الجديدة ، ولكنه قادر على أن يسبغ على قيمه الشكلية الجامدة ، وحدة فنية متآزرة الى حد كبير .

وسيكون لهذين الشاعرين شأن كبير لو نجحا في التخلي عن قيود الشكل التقليدي ، وفي استيعاب الآفاق الانسانية الجديدة والمشاركة في تعميق ابعادها الرحبة .

***

وبعد ، لقد كنت اعرف منذ البداية ، ان التناول العام لأي موضوع ، يفقدنا المعرفة المنضبطة لقوانينه الداخلية . وانا لم أفعل غير أن اشرت من بعيد الى خطوط عامة لحركة الشعر المصري الحديث . فما أكثر ما تورطت فيه من تعميمات ، وانا لا أشك في أن الدراسة الموضوعية والموضعية لكل شاعر ، هي السبيل الأقوم لامتحان هذه التعميمات . ولكننا في الحقيقة لا نستطيع ان نتناول الظواهر الجزئية مهما دقت ، تناولا مباشراً ، وعلينا أن نتناولها دائما مسلحين بفروض عملية أو نظريات موقوتة ، يؤيدها أو يخفف من غلوائها ، او يدحضها واقع التجريب .

ليكن تناولي السابق اذن مجرد فروض تمهيدية نَجسُّ بها واقعنا الشعري الحديث .

في الرّواية المصرية الحديثة

لم يكن هدفي من هذه الدراسة، تناول كل انتاج الروائيين المصريين بالدراسة والتحليل، فربما احتاج هذا العمل الجليل الى كتاب كامل، وانما تناولت بالدراسة فقط الروايات التي اعتبرها علامات مميزة اكثر من غيرها في تاريخ كفاحنا الوطني والفكري. فالى هؤلاء الذين لم اتعرض لانتاجهم اعتذاري، والى هؤلاء الذين تناولت اعمالهم الادبية بالنقد والدراسة املي في ان يصفحوا عني ان كنت قد أسرفت في تعميم الاحكام أو شططت في النقد والتقدير.

«عبد العظيم»



من توفيق الحكيم
الى نجيب محفوظ

— ١ —

منذ أكثر من نصف قرن والرواية المصرية في ارتفاع وانخفاض، في مدّ وجزر، تتقاذفها تيارات مختلفة، من الوعي بالحياة الى فقدان الاتجاه، من الجدية الاصيلة الى الانحلال المغرق، من الوطنية الى الخيانة، من تقدير عميق للمسؤولية التاريخية التي تفرضها الظروف على كل ذي قلم الى تحلل قاتم من المسؤوليات، من نظرة جزئية وتجربة شخصية الى نظرة فيها مسحة العموم والاحاطة بالوطن في ضمة واحدة. ومن خلال هذه التيارات المتناقضة ظهر حصاد مصر في القرن العشرين من الرواية العربية، وهو حصاد غمر الاسواق، وطبق الآفاق، ودرّ على اصحابه في كثير من الاحيان ما لا يعد ولا يحصى من الثروات؛ ومع ذلك فليس مقياس النجاح والفشل هو عدد النسخ المباعة من رواية ما. فالحقيقة، ان الرواية المصرية قد خف نبضها، وبهت لونها بعد ان وضع توفيق الحكيم «عودة الروح»، ومنذ ان أدار طه حسين ظهره «للايام»، وبدأ الكثيرون يشكون ما إذا كانت الرواية المصرية قد ماتت فعلاً...

ومن المسلم به، ان «الايام» ليست رواية بالمعنى الفني المفهوم، وربما أضفنا «يوميات نائب في الارياف» كذلك الى «الايام» في هذا المجال. فالصياغة اللازمة للرواية بمفهومها الحديث تنقص الكتابين، فهما اقرب الى الحكاية منهما الى الرواية بمعناها الغربي الحديث Novel. ومع ذلك فمن منا لم يخفق قلبه وهو يقرأ «الايام»؟ ومن منّا لم تغمره أحاسيس العطف والسخط والسخرية وهو يقرأ «اليوميات»؟ العطف على هؤلاء الفلاحين البؤساء، والسخط على السلطة التنفيذية، وملاك الاراضي الكبار، والسخرية بالقانون الذي تفصل بين واضعيه وبين الكادحين في الريف هوة سحيقة ليس لها قرار.

ان الاعمال الاولى الادبية لطه حسين وتوفيق الحكيم هي، فوق كل شيء، وثيقة اجتماعية مصرية خطيرة، لا من حيث انها تقدم قطاعاً مستعرضاً دقيقاً للحياة المصرية في هذه المرحلة فقط، بل من حيث انها موقف اجتماعي محدد لكل كاتب منهما. فانت تستطيع ان تقرأ «الايام» فتدرك عن القرية المصرية دقائق كثيرة، وتلمس في وصف طه حسين صدقاً وافياً، وتفهم امور التعليم في القرية، ورهبة الريفي امام الموت، وحياة

العائلة المصرية في اعماق فقرها وبؤسها ورد فعلها والموت يختطف احد افرادها، وشخصيات اجتماعية ذات دلالة وجلال: الشاعر في القرية، وسيدنا صاحب الكتاب، والعريف ساعد سيدنا الايمن... الخ. هذه الشخصيات التي هي اقرب الى النماذج البشرية منها الى افراد عاشوا في قرية طه حسين، وكل هذا جميل. ولكن «الايام» فوق كل ذلك بسمة في فم الحياة الاجتماعية المصرية، انها تعبير عن الامل العميق الذي ساور المثقفين المصريين في هذا الزمان، فكأن طه حسين كان يقول لهم من خلال «الايام»: «انظروا الى الطريق الذي هو مفتوح امامكم وان امتلأ بالعقبات. انه طريق المستقبل وانه لطريقكم!».

ألم يكافح فتى «الايام»، وهو الضرير الفقير، ليتعلم بالازهر فبلغ مأربه؟ ألم يكافح ضد معاقل الظلام والاستبداد واضطهاد الفكر في داخل الازهر فانتصر؟.. نعم، ان «الايام» مليئة بالكوارث الاليمة: اخته الصغيرة التي تموت كالنوارة اليانعة في الحقل الاخضر إذ تدهمها العاصفة، واخوه طالب الطب الذي اختطفه الوباء وقد اجتاح القرية كلها، وهو نفسه فتى «الايام» الذي دفع من بصره ضريبة للفقر وسوء الاحوال الاجتماعية. ورغم ذلك كله، فهناك بسمة الامل... فقد وصل طه حسين!

ومن خلال هذه القصة الانسانية، ستلمح راية عالية رفعها طه حسين ووضعها امام كل ذي عينين وكتب عليها: «ان طريق المستقبل لا يزال مفتوحاً»... ولعل هذا يفسر كثيراً لماذا استقبلت «الايام» في مصر والشرق العربي هذا الاستقبال الحماسي. انها لا تحمل معالم الرواية من الناحية الفنية في قليل أو كثير، ولكنها تحمل كلمة المستقبل الذي يتطلع اليه الكثيرون من المثقفين.

ولكي يتأكد هذا المعنى تماماً، أود ان الفت الانظار الى رواية المازني «ابراهيم الكاتب». ان الروايتين صدرتا في مرحلة زمنية واحدة في مصر تقريباً، ومع ذلك فانت لا تجد احتفالا بين الجمهور القارىء بهذه الرواية كما تجد بالنسبة لـ«الايام»: ان الصياغة الفنية في رواية المازني متقدمة عشرات المرات عن «الايام»، وهي تحمل بين طياتها سمات الرواية الحديثة بالمعنى الغربي المفهوم. ولا يمكن ان يدعي احد ان المازني كان كاتباً مغموراً، ومع ذلك فالفرق بين الروايتين كان في مضمونيهما اللذين هما على طرفي نقيض. فشخصية ابراهيم (وهي الشخصية الاولى في رواية المازني)، هي شخصية مثقف مصري، كاتب واديب. ولكنه يواجه الحياة بالهرب منها، ويواجه التقاليد الاجتماعية بالاستسلام لها، ويواجه الظواهر الاجتماعية بالفهم السطحي لها. انه موقف، قوامه التشاؤم واليأس

والهروب والفردية المغرقة والتفكير دائماً في القبر.

«لقد سئمت الحياة، فليت الحادي يعجل بنا». تلك هي صرخة ابراهيم في ختام الرواية، انها صرخة الشخصية الانسانية التي طلبت المحبة والعطف على أسس فردية بحتة، فلم تجدهما، وحاولت عبثاً ان تفهم حقيقة وجودها من داخل نوازعها وصراعها الفردي فقط، لا في ضوء علاقاتها الخارجية بالبيئة الاجتماعية المصرية كوحدة.

هنا إذن روايتان (الأيام، وابراهيم الكاتب): أولاهما تمثل روح المثقف المصري في المرحلة الاولى من الحركة الوطنية المصرية، والثانية تمثل عزلة الكاتب وبُعده عن الكفاح الوطني والاجتماعي. أولاهما تفتقر الى ناحية الصياغة الفنية، والثانية أقل افتقاراً الى هذه الناحية؛ ولكن اولاهما تحمل في النهاية كلمة الامل. اما الاخرى فهي تحمل كلمة اليأس. ومن هذه الناحية كان طه حسين اكثر تعبيراً عن روح عصره، ولهذا كان استقباله اكثر حماسا وابقى ذكراً. وما يقال عن «الايام» من هذه الناحية يقال اكثر منه عن «عودة الروح» لتوفيق الحكيم. ان هناك فوارق كثيرة بين الروايتين. فعودة الروح اكثر اكتمالا من ناحية الصياغة كذلك، وان كانت هناك مآخذ فنية اخرى بالنسبة لها. و«عودة الروح» رواية لها طابعها السياسي الصريح (اذ تقع حوادثها في مرحلة ثورة ١٩١٩، و«الايام» لا تحمل هذا الطابع السايسي الصريح، ومع ذلك فشخصية محسن (بطل عودة الروح) عزيزة لدينا، أثيرة الى قلوبنا جميعاً. محسن الشاب الصغير الطالب بالمدرسة الثانوية، الذي تنافس هو وكل اعمامه الشبان على حب «سنية» — فدفعت بهم الثورة المصرية جميعاً الى السجن. وهناك يجمع بينهم جميعاً حب أعمق من حب سنية، هو حب بلادهم، بل يتحول حب سنية في نهاية الرواية ليكون بمثابة رمز الى هذا الحب الهائل العميق للوطن، وهو حب لا يوقف لفرد ولا يتباغض من اجله اثنان، بل يلتقي عليه الجميع. الكل في واحد كما يقول توفيق الحكيم. والرواية تنتهي واشخاصها الاساسيون في السجن، ولكنهم في السجن راضون، مغتبطون، يبتسمون ويضحكون ويحبون، ويتطلعون الى مستقبل سعيد.

فتوفيق الحكيم في هذه الرواية، وطه حسين في «الايام»، كانا إذن معبرين عن روح عصرهما وواقعه، وعن الموقف العام للمثقفين المصريين في المرحلة الاولى من الصراع الوطني في مصر. ويبقى بعد ذلك ان نوضح ما نعني بروح عصرهما في هذه المرحلة:

لقد ظلت قيادة الحركة الوطنية المصرية في يد الطبقة الوسطى وممثليها السياسيين

(حزب الوفد) الى عام ١٩٣٦ تقريبا. ومن هذه القيادة استمدت الطبقة الوسطى بجميع فئاتها، املاً في المستقبل وثقة في انها ستحقق الاستقلال الوطني والديمقراطية. نعم ان الخيانات تقع هنا وهناك، واحزاب تتواطأ مع الاستعمار، وعائلة مالكة رهن مشيئته، ولكن قضية الاستقلال، لابد ان تتحقق تحت راية البورجواوية الوطنية. ففي كل يوم معركة، وفي كل ساعة قتال وضحايا؛ قادة من الوفد يسجنون، وقادة يأخذون اماكنهم في الصفوف، وقادة آخرون يهتفون في المحاكم العسكرية البريطانية: «تستطيعون ان تحكموا علينا بالاعدام، ولكنكم لا تستطيعون ان تحاكمونا» حكومات رجعية تلغي الدستور، وتحكم بالحديد والنار، ولكن زعماء الوفد ينامون في الطرقات ليجمعوا الجماهير حول قضية الدستور... لا استسلام للاستعمار، ولا لأجيره الملك فؤاد، بل كفاح دام يقوده الوفد وتلتف حوله الجماهير، ولا سيما جماهير البورجوازية الصغيرة في المدن والريف. وفي هذه المرحلة تُدك معاقل الارهاب الفكري بمدفعية الفكر الجديد والحرية الفكرية، التي هي أمل الآمال عند المثقفين البورجوازيين آنذاك.

فطه حسين يدفع بكتاب «الشعر الجاهلي» ليقدم منهاجاً في الثورة الفكرية، وعلي عبد الرزاق يقذف بكتاب «الاسلام واصول الحكم» ليدمغ الملك فؤاد والخلافة دمغة قاضية، والجامعة المصرية يزحف اليها، في أسمالهم البالية، ابناء البورجوازية الصغيرة ليتعلموا ويتسلحوا ويستلموا جهاز الدولة، وبنك مصر يؤسس برأسمال وطني. وفي هذه الظروف ايضاً، يقف احد اعلام المثقفين البورجوازيين (الاستاذ العقاد) تحت قبة البرلمان ويهتف: «في سبيل الدستور يجب ان نحطم اكبر رأس في مصر» (يعني الملك فؤاد)، فتؤدي به هذه الصيحة الى السجن تسعة شهور.

هذه هي اذن روح العصر كما نعنيها: حركة وطنية ديمقراطية، تحمل لواء زعامتها البورجوازية الوطنية، وابناء هذه البورجوازية من مثقفيها الاعلام، يحملون اعلاماً كُتب عليها: «سننتصر»... ولكن هذه المرحلة التاريخية انتهت بابرام معاهدة سنة ١٩٣٦. فقد أوهمت الاحزاب المصرية جزءاً واسعاً من الجماهير في ذلك الوقت، ان الكفاح الوطني قد انتهى، وساور الشك كثيرين آخرين: أتكون هذه المعاهدة البغيضة هي نهاية المطاف؟ أتكون هذه المعاهدة ثمن الدماء التي بذلها آلاف الضحايا من الجنود المجهولين؟ أيمكن ان يكون هذا صحيحاً؟..

وفي الوقت ذاته، سبقت الازمة الاقتصادية العالمية المعاهدة، وسحقت جماهير البورجوازية الصغيرة في الريف والمدن سحقاً: ضاعت الارض لمن يملك الارض، وغلّت

الديون العقارية الاعناق، وافلس آلاف من التجار الصغار، وران الغم على نفوس الكثيرين، وسيطر الشك على القلوب. وفي هذه الظروف، القي كثير من مشاهير المثقفين البورجوازيين اعلامهم على الارض، وآثروا السلامة والمال، واتجهوا بانتاجهم الادبي الى المشاكل السطحية ودراسة الظواهر الفردية المنعزلة، أو اصطناع المشاكل الغرامية.

ويكفي ان نلقي نظرة عامة على طه حسين في «دعاء الكروان»، وتوفيق الحكيم «في الخروج من الجنة» مثلاً (مسرحية)، والعقاد في سارة»، لندرك معنى هذا الكلام. ففي القصص الثلاث، على تباعدها في امور كثيرة، عواطف غريبة عن المجتمع المصري لا تفرض نفسها من حياة جدية، بل يمليها الاصطناع في غالب الاحيان. فستجد فيها الخادمة المصرية التي تتعلم الفرنسية وتتزوج من مهندس الري انتقاماً لاختها (دعاء الكروان)، وستجد فيها «عنان» المرأة المرفهة الثرية، التي تعيش كجواري هارون الرشيد ليعلن لها حبيبها انه مستعد لان يطحن عقداً ماسياً بألف جنيه قرباناً لحبها (الخروج من الجنة)، وستجد فيها المرأة التي تتجار بجسدها وتحب «همام» وغير همام في نفس الوقت، وفي داخل اربع جدران (سارة). وليس يُقصد بهذه السطور ان تكون نقداً كاملا لهذه الاعمال الادبية الثلاث، وانما هي اشارة عابرة، يدرك منها القارىء الفارق الذي طرأ على موقف هؤلاء الكتاب الثلاثة من ناحية القدرة على التعبير عن الحياة الواقعية. ولم يكن هذا هو موقف كل المثقفين المصريين القدامى، فقد بقي قليلون حائرون يغمرهم الشك في الاستقلال والحرية بعد معاهدة سنة ١٩٣٦، ويشفقون على المثل القديمة التي أوشكت ان تضيع، يلحظون المأساة التي تحيط بهم وبالطبقة الوسطى عموماً، ولكنهم لا يرون قوة سياسية تستطيع ان تقود الكفاح وتكمل المعركة. فشلت الطبقة الوسطى في ان تقود الشعب الى شاطىء الاستقلال والحرية، ولم تظهر بعد في طليعة الميدان السياسي الطبقة التي ستأخذ على عاتقها مهمة إكمال هذا الكفاح العنيد: الطبقة العاملة المصرية.

* * *

هنا إذن مرحلة جديدة مظهرها الاساسي، الهدوء النسبي والقلق والشك. وفي هذه الظروف وعي نجيب محفوظ بواقع عصره وتلفت حوله، فجاءت رواياته تعبيراً عن مأساة البورجوازية الصغيرة المصرية في وضعها الجديد.

ان من المهم ان نؤكد قبل الاستطراد، ان نجيب محفوظ هو كاتب البورجوازية الصغيرة، وليس المعبر عن القوى الاجتماعية الجديدة، التي تكافح لكي تؤكد وجودها:

اعني الطبقة العاملة المصرية. ولكننا نظلمه ولا ننصف انفسنا إذا لم نؤكد كذلك انه روائي مصري قدير. وفي تعبيره عن هذه الطبقة الاجتماعية ومشاكلها كان صادقاً رائعاً في معظم الاحيان.

اما ان قصصه تصور البورجوازية الصغيرة المصرية في عصرها الجديد فواضح حين ندرس رواياته الاربع الهامة: «فضيحة في القاهرة»، «خان الخليلي»، «زقاق المدق»، «بداية ونهاية».

ففي رواية «فضيحة في القاهرة» نجد «محجوب» الشخصية الاولى فيها: طالب جامعي فقير ينحدر من أسرة متواضعة، ابوه موظف بسيط أصابه الشلل، وابنه في المرحلة النهائية من التعليم الجامعي. والجامعة حينذاك تموج بكل الافكار: افكار الذين يؤمنون بانه لا حل لمشكلة مصر الا بطرد الاحتلال الاجنبي وقيام افكار تحارب الخرافة بالعلم، والفردية بالايمان بالمجتمع.. وافكار الذين بحثوا عن حل في الدين وأنكروا آنذاك ما نسميه نحن بالقضية الوطنية، ونادوا بما أسموه هم القضية الاسلامية. ولكن «محجوب» لا يحاول ان يتخذ موقفاً من كل هذا، بل يستغرق حياته كلها البحث عن الوظيفة، وينتهي البحث عن الوظيفة الى ان يكون قوّاداً...

وفي «خان الخليلي» سنجد الأسرة المصرية البسيطة: أب متقاعد وابنان، احدهما لم يكمل تعليمه ليعول العائلة (احمد)، والآخر شاب بسيط مرفّه يعمل بعيداً عن العائلة في الريف (رشدي)، نموذج للعائلة المصرية الفقيرة التي تحاول ان تظهر على غير حقيقتها وتريد ان تتستر على فقرها.

وفي قصة «بداية ونهاية» ايضاً سنجد من جديد هذه العائلة البورجوازية الصغيرة: مات عائلها وقد ترك من ورائه صبيين بالتعليم الثانوي(حسنين وحسين)وفتى ضائعاً لا يصلح للدراسة وان أجاد الغناء والعراك (حسن)، وفتاة صغيرة ساذجة (نفيسة). وفي ظل ظروف بشعة من الفقر والفاقة، تجاهد العائلة جهاداً عنيفاً: معاش ضئيل تدفعه الحكومة، ونفيسة تعمل ليل نهار على ماكينة الخياطة لتزيد الايراد، وحسن الشاب العربيد يدير المعارك على القهوات في حي المومسات «كلوت بك» ولا يضن على العائلة من حين لآخر ببعض المال والمساعدة. فأموال حسن التي اكتسبها من تجارة المخدرات، ومن عشيقته التي تحترف الدعارة، هي التي اركبت حسين القطار الى طنطا حين عيّن في وظيفة حكومية هناك، ومن هذه الاموال ايضاً دفع حسنين القسط الاول من

مصاريف الكلية الحربية.

هنا ترى بدقة، العائلة البورجوازية الصغيرة التي لا تأنف ان تستخدم اي طريق للحصول على المال، بشرط ان يظل مجهولا عن العيان.

وحتى في «زقاق المدق»، هذا الحي الشعبي الاصيل، لم يقدم لنا نجيب محفوظ شخصية واحدة من شخصيات الطبقة العاملة المصرية، على كثرتها، بل قدم لنا «عباس الحلو» ومحبوبته «حميدة»... عباس الحلو الحلاق صاحب الدكان الذي لا يرضى به بديلا... نعم، لقد رضي عباس بعد ذلك ان يهجر دكانه ويشتغل عاملا بالمعسكرات البريطانية، ولكن ذلك الى اجل موقوت بتوفير المال الكافي الذي يرجع به الى الزقاق للزواج من محبوبته حميدة.

وهكذا ستجد دائماً، ان البورجوزاية الصغيرة في المدينة الكبيرة (القاهرة)، هي الشريحة الاجتماعية التي توفر نجيب محفوظ على دراستها بكل اوهامها وفرديتها، بكل آمالها وتناقضاتها، بكل رغبتها في التخلص من الجذور القديمة التي تربطها بالطبقات الشعبية الفقيرة.

في «بداية ونهاية» مثلاً، سنجد المثل الاروع لهذا الموقف الاجتماعي متجسداً في حسنين: هذا الشاب الصغير الذي لا يسوءه ان تعمل اخته خياطة، وانما يسوءه ان يعلم الناس ذلك، لان هذه المهنة ليست «جديرة» بأسرة حسنين، وهو يعلم في قرارة نفسه انه لولا ما كينة الخياطة لما أكمل تعليمه، وهو يسوءه ان يعلم الناس ان اخاه حسن قد انقلب الى «فتوة» في «درب طياب»، واصبح يعيش على ما تكسبه عشيقته من احتراف الدعارة وتجارة المخدرات، ومع ذلك لا يسوءه في اعماق ضميره ان يعرف انه من هذه الدعارة والمخدرات دفع حسن له القسط الاول من مصاريف الكلية الحربية. ان حسنين هو نفسه محور هذا التناقض الاجتماعي المحزن، الذي لم يجرأ على ان يواجهه مواجهة عامة واعية. وقد ترك نجيب محفوظ لاخيه حسن ان يؤدي هذا الدور، وان يكشف لحسنين (حين جاء يعاتبه على حياته «غير الشريفة»)، في مواجهة عاصفة بينهما، حقيقة موقفه المتناقض:

ــ حياة شريفة!... لا تعد هذه العبارة على مسمعي، فقد أسقمتني. أتحسب ان حياتي وحدها غير الشريفة؟ يا لك من ضابط واهم! حياتك انت غير شريفة كذلك. فهذه من تلك. ولقد جعلت منك ضابطاً بنقود محرمة، مصدرها تجارة المخدرات واموال

هذه المرأة (وأشار إلى صورة عشيقته)، فانت مدين ببدلتك لهذه المومس والمخدرات. ومن العدل إذا كنت ترغب حقاً في ان اقلع عن حياتي الملوثة، ان تهجر انت حياتك الملوثة. فاخلع هذه البدلة ولنبدأ حياة شريفة معاً!

وحسنين هو نفسه الذي اراد ان يتبرأ من حب «بهية» (محبوبته ايام التلمذة والفقر)، ويتنكر لوعوده بالزواج منها بعد ان اضحى ضابطاً في الجيش، لانه اراد ان يتزوج بنت احمد بك يسري، الرجل الثري الذي كان يعطف على العائلة ايام المحنة... انه يريد ان يتنكر لطبقته وان يضع بينه وبين ماضيه ستاراً حديدياً من النسيان. ومع ذلك فماضيه يطارده، والطبقة البورجوازية الكبيرة لا تريد ان تقبله في صفوفها، ويسري بك لا يريد ان يزوجه ابنته، وهو يعلم ماضيه البسيط.

وحسنين هو نفسه في قمة زهوه وخيلائه، يدعى الى مركز البوليس في حي السكاكين ليتسلم اخته «نفيسة»، التي ضبطت في بيت من بيوت الدعارة، فتذهله المفاجأة المحزنة وينعقد لسانه. وحين ينفرج هذا اللسان، يكون اول ما يخطر على باله ان يسأل أخته عن رفيقها قائلاً: أكان يعرفني؟

حسنين إذن هو هذا النموذج البشري الذي يتحرك في اطار هذه الطبقة الاجتماعية، ويحمل في قلبه كل اوهامها وفرديتها، وعلى كتفيه كل أوزارها وتناقضاتها. وهو في نهاية القصة يلجأ الى التخلص من هذه التناقضات بحل فردي «نموذجي» عند كل فرد من البورجوازية الصغيرة يبحث عن حل لمأساته، معزول عن جذوره الشعبية الاصيلة: هذا الحل هو ان ينتحر حسنين. وقد كان. ولا يحسبن القارىء ان هذا الموقف من خصائص رواية «بداية ونهاية»، بل هو اتجاه عام في كل روايات نجيب محفوظ. فكم هناك من اختلافات بين شخصية «محجوب» في رواية «فضيحة في القاهرة» وبين حسنين، ومع ذلك ففي اعماق نفسيهما هما من معدن اجتماعي واحد، لان محجوب هو ايضاً نفس الشخصية التي كانت امامها في الجامعة فرصة البحث عن حل اجتماعي عام بتحالف ابناء البورجوازية الصغيرة مع هذا «الماضي»، الذي يريد ان يطرحه خلف ظهره (اعني الطبقات الشعبية). وقد حدثه اصدقاؤه في الرواية نفسها عن هذا الحل الجديد، فلم يكلف نفسه عناء التفكير في جدّيته. وكانت اجابته الحاسمة: «طظ للسياسة، طظ للمعارك السياسية، طظ للاشتراكية!».

وكان في ظنه، انه وامثاله يستطيعون ان يشقوا طريق الحياة كما يهوون، بعيداً عن الحلول السياسية العامة، بحلول فردية خاصة، وانه سيجد الوظيفة المنشودة. ولقد

وجدها. ولكنه وجدها ملوثة باهدار شرف زوجته. فقد كان عليه ان يقدم زوجته للوزير المختص عربوناً لبقائه في وظيفته، ولدوام ترقيته. ولم اجد حواراً لخص حقيقة مأساة محجوب وامثاله، كما لخصه حوار محجوب وهو بالحانة في قمة السكر والعربدة مع احد رفاقه السكارى:

«ـــ علام يدل امتلاء الحانة بالواردين؟
ـــ يدل على ان دستور سنة ١٩٢٣ افضل من دستور سنة ١٩٣٠ .
ـــ أتحسب ان دستور سنة ١٩٢٣ يعود؟
ـــ اين هو الآن؟
ـــ في ضريح سعد مع جثث الفراعنة.
ـــ فليحفظوه هناك حتى نستحقه.
ـــ هل انت وفدي؟
ـــ كلا، انا حنبلي.
ـــ واي فرق ترى بين الاثنين؟
ـــ الحنبلي ينقض وضوءه خيال الكلب.
ـــ والوفدي؟
ـــ ينقض وضوءه خيال الظل.
ـــ إذن انت حر دستوري؟
ـــ انا؟.. انا في الحقل.
ـــ انت كبش إذن ذو قرنين...»

... نعم انه حديث السكارى... ولكنه حديث سكارى يحملون في اعماق ضميرهم جوهر المأساة. وهي مأساة الذين يعلمون ان دستور سنة ١٩٢٣ افضل من دستور سنة ١٩٣٠ (دستور صدقي الزائف)، ولكنهم يخفون جبنهم عن الكفاح من اجل الدستور الاول بالقول، اننا لا نستحقه. ومأساة الذين يعلمون ان الوفدي آنذاك هو «الحنبلي» (اي المتشدد في المطالب الوطنية)، ولكنهم يخفون حقارتهم باحتقاره. وهو ايضاً حوار الذي يعلم انه يعربد في الحانة، والوزير يعربد مع زوجته في منزله، فتلسعه كلمة رفيقة في السكر لسعة النار حين يقول له: «انت كبش ذو قرنين يا محجوب»!..

وفي كل روايات نجيب محفوظ ستجد هذه النماذج الاجتماعية امثال حسنين ومحجوب، مع اختلاف في الظلال وتفاوت في التردي بالهاوية والوعي بحقيقة ما يقولون ويعملون.

وفي كل روايات نجيب محفوظ ستجد ايضاً هذه النهاية التي لا مفر منها حين تخرج البورجوازية الصغيرة تبحث عن حل فردي لتناقضاتها، بعيداً عن الحل الاجتماعي العام: هذه النهاية هي الكارثة. فمحجوب بطل «فضيحة في القاهرة»، يبدأ تاريخه امامنا بعد اصابة والده بالشلل، وينتهي بزوجة الوزير تقتحم على محجوب منزله لتجد زوجها «الكبير» في احضان زوجته، فتواجه محجوب بالكلمة التي لخصت بها عبرة حياته: انت قوّاد... ويلخص محجوب نفسيته المنهارة وحقده على ماضيه حين يلتفت الى والده ويقول: انتهى كل شيء.. انتهت الوظيفة والماهية؟.. هلمَّ نتسول معاً...

وفي «خان الخليلي»، تبدأ حياة الأسرة امامنا بكارثتين قاسيتين: كارثة الغارات الجوية ايام الحرب الاخيرة، التي دفعت الأسرة ان تهجر حيّها المتهدم وتنتقل الى حي «خان الخليلي»، في جوار الحسين ابن بنت رسول الله، حتى تجد في جواره اطمئناناً وأمناً، وتنتهي باصابة «رشدي» بالسل، ثم وفاته في ريعان الصبا والشباب.

وفي «بداية ونهاية»، تبدأ حياة الأسرة امام القارىء بوفاة الاب العائل الوحيد لها، وتنتهي امام القارىء، وحسن مثخن بالجراح، يطارده البوليس وهو في النزع الاخير، ونفيسة تضبط في بيت يُدار للدعارة بحي السكاكين، فيأخذها حسنين ضابط الجيش ويلقيها في النيل، ثم يلقي نفسه وراءها.

وفي «زقاق المدق»، ستلقاك في النهاية نفس الكارثة التي واجهتك في الروايات الثلاث السابقة: فعباس الحلو يعود بعد شهور من العمل المرهق في المعسكرات البريطانية، يحمل المهر الذي حلمت به محبوبته حميدة، وآمالا عريضة في ان يضمه هو وحميدة عش واحد صغير، فإذا به يجد ان انوار ملاهي القاهرة قد اجتذبت محبوبته الجميلة الفقيرة، وانها هربت من «زقاق المدق» لتعمل راقصة في حانة. وتسوقه الاقدار الى حتفه حين تسوقه صدفة الى هذه الحانة، فإذا به يرى حميدة في جلسة شاذة بين نفر من جنود الانكليز: هذا يسقيها خمراً وهذا ينحني عليها ويقبلها، وحف بها آخرون يشربون ويعربدون. بهت عباس وتسمر في موقفه، ثم طمس الدم الفائر بصيرته واندفع الى الحانة كالمجنون صائحاً: حميدة!

ثم دارت المعركة بينه وبين جنود الحلفاء بالسكاكين والكراسي والزجاجات الفارغة، وتفجر الدم غزيراً من انف حميدة وفمها وذقنها، واختلط صراخها بزئير السكارى الهائجين.

وعاد النذير الى الزقاق يحمل الانباء التعيسة:

قتل عباس الحلو... قتله الانكليز.

— ٢ —

أوضحنا ان نجيب محفوظ هو روائي البورجوازية الصغيرة المصرية في وضعها الجديد، عقب المرحلة الاولى للكفاح الوطني في مصر. وأهميته الاولى تتمثل في انه ممثل المرحلة الثانية للكفاح الوطني والاجتماعي، التي تميزت بالهدوء النسبي والقلق والشك، وصراع البورجوازية الصغيرة تحت رحمة الازمات الاقتصادية، والبحث عبثاً عن قيادة سياسية جديدة بعد ان فشلت الطبقة الوسطى المصرية في ان تقود الكفاح الوطني الى شاطىء الحرية والاستقلال. فحزب الطبقة العاملة المصرية، الذي فتح آمالا واسعة في الصراع الوطني والديمقراطي، قد قضى عليه سعد زغلول بالمحاكمات الشهيرة سنة ١٩٢٤، ثم طرد الانجليز والملك فؤاد سعد زغلول من الحكم بعد ان أدى هذه المهمة التاريخية «النبيلة»!.. وجاءت أجهزة المخابرات الاجنبية وأجهزت على اشلاء حزب الطبقة العاملة نهائياً الى عام ١٩٢٧. وحتى حزب الوفد الذي علقت عليه اقسام واسعة من الجماهير آمالا عريضة، سجل رسمياً ولأول مرة فشله في قيادة الكفاح الوطني بالمساومة التي تمت في معاهدة سنة ١٩٣٦، وهي مساومة قوامها ان تأخذ البورجوازية نصيباً اكبر في جهاز الدولة، نظير ان تظل القوات البريطانية رابضة على مشارف قناة السويس. وسجلت الاحزاب المصرية جميعها موافقتها على ان تظل مصر منطقة نفوذ بريطانية.

هذه اذن المرحلة التي نعنيها، وهي مرحلة بدأت باهتة في أوائل الثلاثينيات، ثم امتدت الى نهاية الحرب العالمية الثانية. ومن حقنا هنا ان نقول كلمة عن نظرية المراحل هذه في الدراسة. فمن اسخف السخف ان يظن ان هذه المراحل التاريخية في الصراع الوطني في مصر ليست سوى مراحل منفصلة غير متشابكة، والحقيقة ان من منطق الاسلوب العلمي ان ينظر الى هذه المراحل كمراحل متداخلة متشابكة أولاها افضى الى ثانيها، وكان من منطق الاشياء ان يحدث ذلك. وانما اردنا ان نقسم تاريخنا الى مراحل محددة، لا لشيء الا بهدف توضيح الامور وتبسيطها وتسهيل فهمها، ولأننا — في الفصل الثالث من هذه الدراسة — سنعرض لمرحلة جديدة بدأت بعد الحرب العالمية الثانية في مصر، واستمرت الى اليوم، وهي مرحلة وقف عبد الرحمن الشرقاوي، بكل ما في روايته «الارض» من قوة وضعف، ممثلاً لها.

ودليلنا على هذه النظرة الى نجيب محفوظ يتضح إذا لاحظنا الاختيار الزمني لرواياته الاربع الهامة (فضيحة في القاهرة — بداية ونهاية — خان الخليلي — زقاق المدق)، فهي جميعاً تقع في هذه المرحلة التاريخية في مصر. وهو في الحقيقة يجتر تجاربه الذاتية القديمة، وهو شاب صغير في جامعة وفي الاحياء الشعبية، ثم يفرغها اليوم ويقدمها الينا قصصاً. وليس يعنينا، هنا، العام الذي صدرت فيه الرواية، وانما يعنينا اكثر ما يعنينا الزمن الذي تقع فيه حوادثها، فمن هذه الحقبة الزمنية يجتر الفنان تجربته ويرسّبها الى ان يحين لديه الوقت لكتابتها. ولدينا الأمثلة الكثيرة على هذا. خذ مثلا «الايام» للدكتور طه حسين، و«المصابيح الزرق» للاستاذ حنامينه. ان كلتا الروايتين قد صدرت متأخرة عن الحقبة الزمنية التي تعبر عنها بعشرات السنين. ومن السخف ان تسقط احدى هاتين الروايتين اسقاطاً اعمى على مرحلتنا الحاضرة، لان كل مرحلة لها حدودها التاريخية. ومن حقهم علينا ان ندرك ان الزمن هو العلامة المميزة لهذه الحدود.

نجيب محفوظ إذن هو المعبر عن مأساة البورجوازية الصغيرة في المرحلة الثانية للكفاح الوطني، وهو يحرك نماذجه البشرية في اطار هذه الطبقة الاجتماعية ويحملهم أوهامها وفرديتها، ويضع على اكتافهم كل اوزارها وتناقضاتها. والحقيقة، انه حين يعبر عن مأساة البورجوازية الصغيرة، فانه يعبر بالدرجة الاولى عن مأساته هو، وحدود فهمه هو، وهو موقف عام بالنسبة لكل كاتب. فكل قارىء لبيب يستطيع ان يستشف حدود فهم الكاتب ونظرته الى مجتمعه (وربما نظرته الى العالم) خلال قصصه. والاحاديث التي تجري على لسان الابطال كثيراً ما تكون احاديثه وهمساته هو. وكل من يقرأ لنجيب محفوظ سيدرك تمام الادراك انه قد عاش هذا النوع من الحياة، وفهمه وأدرك في اعماق اعماقه سخفه ونفاقه، والنهاية الفاجعة التي تصادف البورجوازية الصغيرة في مصر اليوم، حين تخرج لتبحث عن حل فردي لتناقضاتها. ولكن نجيب محفوظ لا يتقدم خطوة في الفهم بعد ذلك. إنه يسجل مأساة طبقته، ولكنه لا يرى ابعد منها. ومن هنا يخرج كل قارىء لنجيب محفوظ والغم يملأ قلبه، والضيق يسيطر على مشاعره، واليأس (أو ما يشبه اليأس) يجري في دمه.

نعم، ان بعض روايات نجيب محفوظ تحوي شخصيات باهتة تتحدث عن الاشتراكية، ولكنها اشتراكية حالمة مثالية، حدودها الحقيقية ، فكرة باهتة عن العدالة الاجتماعية، وليست فهماً جدياً لمضمون الاشتراكية. ستجد هذه الشخصية الباهتة في رواية «فضيحة في القاهرة» ممثلة في علي طه: هذا الشاب الذي لم نعرف عنه كثيراً

في الرواية، ولم نعرف اي نوع من التجربة الذاتية عاشها سوى انه أحب «احسان شحاتة»، ووقف من الناس موقف المعلم، وحمل في نفسه «بذور التناقض»، إذ كان كثيراً «ما يستهين بالملابس والمآكل ونظام الطبقات ولكنه كان يلبس فيتأنق، ويأكل لذيذ الطعام حتى يشبع وينفق عن سعة»، وهو على اي حال لم يكن ذا هدف واضح «ولكن اختلطت عليه المسائل. كان مهيأ للاشتغال بالسياسة، ولكن السياسة كما يعرفها هو لا كما يعرفها الناس، ولو وجد حزباً ذا مبادىء اجتماعية لاشترك فيه بلا تردد، ولكن اين هذا الحزب؟ فهل ينتظر حتى تنشأ الاحزاب الاجتماعية ثم يشترك بها، أم يأخذ هو في الدعوة اليها منذ الآن؟ لا شك ان الانتظار أسهل وأحكم، إذ ما جدوى الدعوة الى الاصلاح الاجتماعي في بلد لا يشغله شاغل عن الدستور والمعاهدة».... ومثل هذا الاقتباس كفيل ان يوضح حدود فهم نجيب محفوظ نفسه لمضمون الموقف الاشتراكي في بلد شبه مستعمر كمصر. فالاشتراكية إذن لا تعني عنده موقفاً وطنياً سليماً من المعاهدة والدستور، وانما تعني موقفاً اجتماعياً فقط، كأن قضية الكفاح الاجتماعي يمكن ان تعزل عن قضية الكفاح الوطني في بلد كمصر، وكأن الاستعمار ليس هو العقبة الاولى في القضاء على المظالم الاجتماعية. وخلاف هذا الكلام لن تجد شخصية حية ممثلة لعلي طه في الرواية، انه تخطيط باهت لشخصية مصبوبة في قوالب ميتة. وهنا نجد المثل الاروع على صلة الصياغة بالمضمون عند كل كاتب، لان السؤال الذي يواجهنا ولابد له من جواب هو: لماذا كان علي طه هكذا في الرواية؟ والاجابة الواضحة هي ان مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية، كقضية المعاهدة والدستور، هي التي قضت على علي طه في الرواية وقدمته لنا في هذه الالوان الباهتة الميتة. ولو فهم نجيب محفوظ ان الكفاح الاجتماعي غير معزول عن الكفاح الوطني، لما عزل بطله في الرواية (علي طه) عن المجتمع المصري، «الذي لا يشغله شاغل عن الدستور والمعاهدة»، اي لما عزله عن هذه القضايا السياسية الهامة، ولكان من المحتمل ان نرى هذا النموذج البشري، من خلال المعارك التي يخوضها، اكثر حيوية وأشد اقناعاً لنا كشخصية انسانية حقيقية.

على ان الحديث عن الاشتراكية ليس قاصراً عند نجيب محفوظ على رواية «فضيحة في القاهرة»، وانما يمتد الى شخصية مماثلة في رواية «خان الخليلي»: شخصية لن تعرف شيئاً عن حياتها الخاصة، وتجربتها الذاتية، وانما ستصدمك بآرائها السياسية والاجتماعية في فجاجة غير متوقعة. وفوق هذا، فستجد عند نجيب محفوظ حنيناً عميقاً الى الماضي في مصر، حنيناً كأنه الهمس المشبوب عن القاهرة المعزية، واحيائها القديمة، ومآذنها

السامقة، وعلاقات الناس التي كانت كلها «خيراً وبركة». ومن الامور ذات الدلالة في فهم نجيب محفوظ، ان رواية «فضيحة في القاهرة» كانت تحمل اسم «القاهرة الجديدة» في طبعتها الاولى. وتتضح هذه الدلالة حينما نراه يقدم لنا الابطال الاساسيين الذين يلقي عليهم أشد الاضواء في القاهرة الجديدة، أفاقين وقوّادين ومنافقين ووزراء مرتشين، يعتدون على زوجات الموظفين، فكأنه يريد ان يقول لنا ان القاهرة الجديدة هي قاهرة الافاقين والقوادين والمنافقين والوزراء المرتشين. والحقيقة ان نجيب محفوظ لم يعكس لنا اساساً الا جانباً من القاهرة الجديدة، اما جوانبها الاخرى المتمثلة في مظاهرات الطلاب السياسية، واضطرابات العمال النقابية، فلن تجد لها اثراً يذكر عنده.

وستلمس هذه النزعة ذاتها عنده في رواية «خان الخليلي». ان خان الخليلي حي شعبي اصيل مجاور للأزهر، زحفت اليه «الحضارة الحديثة» فكانت العمارات الجديدة، ومن داخل هذه العمارات جدّت على الحي أسر البورجوازية المتوسطة من الموظفين، وحملت اليه بعض «شرور» القاهرة الجديدة. وقد قدم لنا «زقاق المدق» كأنه الواحة وسط الصحراء، يكاد يكون معزولا تمام العزلة عن العالم الخارجيّ، عن القاهرة الجديدة: فيه الحب العفيف بين عباس الحلو وحميدة، وفيه الحياة البسيطة، حتى إذا خرجت حميدة من هذه الواحة الضيقة الى عالم القاهرة الجديدة، انقلبت الى مومس، وإذا خرج حسين كرشة الى عالم المعسكرات البريطانية، انقلب الى هذه الشخصية الكريهة، التي لا نشك ان نجيب محفوظ كان يمقتها وهو يصورها.

تلك هي بشكل عام حدود الدلالة الاجتماعية لأدب نجيب محفوظ، فما هي دلالته الفنية؟ اننا لا نعزل هذه عن تلك، الا لغرض تبسيط البحث وتوضيحه. وقد ضربنا مثلاً واحداً، بعلي طه، للدلالة على الصلة العميقة بين المضمون والصياغة. وما يقال عن علي طه يقال عن غيره من الابطال الصغار في بعض روايات نجيب محفوظ.

لقد بدأ نجيب محفوظ رواياته الهامة الاربع برواية «فضيحة في القاهرة»، وهي أضعف انتاجه من الناحية الفنية، وتتمثل فيها فجاجة المبتدىء الذي لم يستقر على حاله بعد. وأبرز ما نأخذه على نجيب محفوظ في هذه الرواية، هو ان شخصية محجوب (وهو البطل الاساسي) شخصية «مستوية» بشكل عام. والذي نقصده هنا بكلمة مستوية، هو انها شخصية بدأت كريهة حقيرة وانتهت كريهة حقيرة، لا يتمثل فيها عنصر النمو والتطور والاستجابة للمؤثرات الاجتماعية العامة أو الخاصة. ومن واجبات الكاتب ان يقدم لنا النموذج البشري، الشخصية الانسانية في حركتها، وفي تأثرها، وفي نموّها ككائن

حي، وهو ما يسمى عادة بديناميكية الرواية. وبهذا الاسلوب فقط يمكن ان يضيف الكاتب الى فهمنا للحياة فهماً جديداً ويرفعنا الى مستوى أعلى من الوعي بالحياة والواقع. هذه مهمة الروائي الاصيل. ونجيب محفوظ لا يفعل لنا شيئاً في هذا الاتجاه حينما يقدم لنا محجوب من أول صفحة في الرواية، تجري على لسانه هذه الانعكاسات النفسية الغريبة:

«ــ وانت يا استاذ محجوب، ما رأيك في المناظرة؟
ــ طظ.
ــ هل المبادىء ضرورية؟
ــ طظ.
ــ غير ضرورية إذاً؟
ــ طظ.
ــ الدين أم العلم؟
ــ طظ.
ــ في أيهما؟
ــ طظ.
ــ وهل طظ هذه رأي يُرى؟
ــ انها مثلي الاعلى.»

اما لماذا يقف محجوب هذا الموقف، فامر لا نعلم نحن عنه شيئاً. ومن الطبيعي حينما تصدمك هذه المواقف من اول صفحة ان تستنتج نهاية شخصية محجوب في الرواية دون عناء كبير، وهو امر يقلل جداً من قيمة الاثر الفني، ويفتر حماس القارىء وقدرته على المتابعة.

ولكن نجيب محفوظ يتقدم من ناحية التماسك الفني والفهم الروائي تقدماً واضحاً في رواية «زقاق المدق».. وفي «بداية ونهاية» يصل الى قمة روعته الفنية. فالحوار متماسك، والشخصيات في كلتا الروايتين، بشكل عام، شخصيات روائية مقنعة، اي تقنع كل من يعرف مصر، انها شخصية حية، لا قوالب زائفة ميتة، مثل زيطة صانع العاهات، والدكتور البوشي مدعي طب الاسنان، وعم كامل بائع البسبوسة. ولولا اصرار نجيب محفوظ على ادارة الحوار باللغة العربية الفصيحة في هاتين الروايتين، لكان حظه من النجاح الفني أوفر وأكمل. فالحقيقة ان نجيب محفوظ يستفز القارىء بحواره الفصيح

الذي يجري على لسان شخصيات من صميم قلب الشعب المصري واحيائه الشعبية، والقارىء يعلم تمام العلم ان المعلم كرشه صاحب القهوة وزوجته لا يتحدثان في الواقع على الطريقة الآتية:

«ــ تكلمي. لماذا تضيعين الوقت سدى؟
ــ أمستعجل انت يا معلم؟
ــ أتجهلين هذا؟
ــ ما الذي يدعو الى هذه العجلة؟
ــ . . . .
ــ تب الى الله يا معلم وارعو. الله يقبل التوبة ولو جاءت متأخرة».

كما يدعي امامنا نجيب محفوظ في «زقاق المدق»، ان القارىء يعلم ذلك... ويعلم ايضاً ان نجيب محفوظ يناقض نفسه حين يضع هذا الكلام جنباً لجنب مع منظر عباس الحلو الحلاق وهو يغني الموال المصري الشهير:

هلبت يا قلبي على طول الزمان ترتاح
وتنول وصال اللي تهوى وفيه ترتاح
مثل سمعناه منقول عن ذوي الخبرة
الصبر يا مبتلي جعلوه للفرج. مفتاح

ومن الانصاف ان نقول ان الحوار في «بداية ونهاية» أقل استفزازاً للقارىء منه في «زقاق المدق»، ومرد ذلك سببان، أولهما ان اللغة الفصحى في الرواية؛ الاولى اسلس واسهل منها في الرواية الاخيرة، فهي خالية من «خسئت» و«بئس»... الخ هذه الكلمات. وثانيهما ان البيئة التي يقدمها لنا نجيب محفوظ في «بداية ونهاية» (وهي بيئة المثقفين من ابناء البورجوازية الصغيرة) تختلف عن البيئة الشعبية الاصيلة التي قدمها لنا في «وقاق المدق»، ولذا يكون الحوار الفصيح أقل نبوّاً في الحالة الاولى عنه في الحالة الثانية.

ولكن السؤال يظل كما هو في الحالتين: نعني، لماذا يصر نجيب محفوظ على الحوار الفصيح في كل رواية؟.

وهو يعلم تمام العلم، ان الناس، وخصوصاً في «زقاق المدق»، لا يتحدثون هكذا، وانه حين يفعل ذلك انما يضع بين القارىء وبين الغوص الى اعماق الشعور بالموقف الدراماتيكي حاجزاً واضحاً!.. ان اصدقاء نجيب محفوظ يعللون ذلك بانه كتب روايته

وهو يطمع الى تقديمها لنيل جوائز المجمع اللغوي، الذي لا يقبل حواراً بالعامية. ولو صح هذا السبب لكان في تقديرنا غير كاف. والسبب الأهم في تقديرنا، هو ان نجيب محفوظ قد راقب الجو الشعبي المصري الاصيل من «الخارج». انه لم يعش هذه التجربة الانسانية في زقاق المدق كواحد من شخصياته الاصيلة، يتحرك من خلال حركتهم العامة، ويشترك كأحدهم في مشكلاتهم، ويعاني التجربة الذاتية في اعماقها، بل كان بمثابة المراقب والمسجل اكثر من اي شيء آخر. وادارة الحوار باللغة العامية يلقي عليه مسؤولية فنية لا قبل له بتحملها بحكم موقفه. فكل تعبير عامي في الاحياء الشعبية الاصيلة له وقعه وحساسيته ودلالته في نقل المشاعر كاملة. وليس من مخرج لكل روائي «مثقف» يرى الغابة من الخارج الا في اللجوء الى اللغة الفصحى، لتغطية موقفه، ولا يستثنى من هذا التفسير الا عبد الرحمن الشرقاوي في رواية «الارض»، فهو المثقف المصري الوحيد الذي استطاع ان يقدم لنا حواراً عامياً شعبياً (بين الفلاحين المصريين) يقنع الجميع انه حوار حقيقي لا زيف فيه.

بقيت نقطة خطيرة اخيرة تتعلق بالتطور الفني عند نجيب محفوظ. فالذين يقرأون رواياته الاربع السالفة الذكر سيلحظون تحولا فنياً في مشكلة بطل الرواية. ففي رواية «فضيحة في القاهرة» يقف محجوب دون منازع البطل الاساسي لها، ورغم انه يمثل شخصية «مستوية» من الناحية الفنية، الا انه «بطل» حقيقي موجود وقائم في مصر، انه نموذج اجتماعي لا سبيل الى انكار وجوده. اما في الروايات الثلاث، التي تلت هذه الرواية، فلن تجد بطلا بالمعنى المفهوم. ان من الصعب ان يدعي ان عباس الحلو هو بطل «زقاق المدق»، أو ان احمد عاكف هو بطل «خان الخليلي»، او ان حسنين هو بطل «بداية ونهاية». وربما كانت هذه الشخصيات هي اول نماذج كل رواية، ولكن سنظل نفتقد شخصية كشخصية الام عند غوركي أو كشخصية «إما» في «مدام بوفاري»، أو«هيثكلف» في «مرتفعات وذرينج» ونجيب محفوظ نفسه لا يدعي انه مهتم بشخصية «البطل»، بالمعنى الكلاسيكي المعروف في الرواية الغربية، وانما يظن المعجبون به، انه بالقضاء على فكرة «البطل» قد تقدم من الناحية الفنية، وقدم لنا دراسة اوسع بتناول مجموعة من الشخصيات في مستويات متقاربة من ناحية الاهتمام والتجربة. ان «حميدة» لا تقل من ناحية «البطولة» عن عباس الحلو في «زقاق المدق»، وحسن لا يقل «بطولة» عن حسنين في «بداية ونهاية»، ورشدي لا يقل ايضاً عن احمد عاكف من هذه الناحية في «خان الخليلي».

ومهما كان رأينا في هذا الاتجاه من ناحية التقويم الفني، الا انه ظاهرة جديرة

بالتسجيل، لانه يعكس ردّة واضحة عن اتجاه الرواية المصرية في عهودها الاولى، ردة واضحة عن «عودة الروح» للحكيم و«ابراهيم الكاتب» للمازني و«الايام» لطه حسين. وما من شك ان هذه الردة عند نجيب محفوظ متأثرة باطلاعه على الادب الغربي البورجوازي في القرن العشرين، الذي يحمل نفسه في أغلبه هذا الاتجاه. ولكن هذا التفسير على صحته غير كاف. فالحقيقة ان نجيب محفوظ، ككاتب بورجوازي يجتر تجارب مرحلة تاريخية في مصر تميزت بالهدوء النسبي والقلق والشك، لا يستطيع ان يقدم لنا «البطل» الثوري بمعناه الحقيقي. إذ اين هو هذا البطل في مصر آنذاك؟ أهو الطالب؟ أهو المثقف؟ أهو العامل؟ انه ليس هذا أو ذاك في الظاهر. وحين يعجز الكاتب عن ان يرى جنين هذا الثوري ممثلاً في العامل المصري، في مرحلة هادئة نسبياً من الناحية السياسية والاجتماعية (وكل كتاب البورجوازية الشرفاء كنجيب محفوظ يعجزون عن رؤية ذلك دون شك) يكون من الطبيعي ان يتجه الى قتل فكرة البطل في الرواية. فنجيب محفوظ يعكس بهذا الموقف الفني عكساً سلبياً طبيعة المرحلة التاريخية التي اجترها زمناً طويلاً وأفرغها لنا في رواياته. وهو مثل آخر جديد على الصلة العميقة بين المضمون والصياغة الفنية، بين فهم الكاتب العام وأسلوب كتابة الرواية. ولسنا نعني هنا ان تكون «البطولة» دائماً بالمعنى الاجتماعي والسياسي الشريف، فمحجوب في «فضيحة في القاهرة» بطل ايضاً، وان كان بطلا سلبياً، وهي بطولة المثقف الذي ينهار الى الهاوية ويبيع قلبه وضميره لقاء المال. انه نموذج بشري كان موجوداً في مصر ولا يزال.

ولسنا نعني هنا بالرد على وجهة نظر الداعين الى قتل «البطل» في الرواية. فسنتناول هذا بالتفصيل بعد قليل، وانما أردنا ان نقرر هذه الظاهرة، وان نقرر معها ان آثارها قد امتدت الى كتاب احرار مثل عبد الرحمن الشرقاوي في رواية «الارض» وحنامينه في «المصابيح الزرق». ولست اظن ان احداً يدعي ان «عبد الهادي» هو بطل «الارض»، او ان فارس هو بطل «المصابيح الزرق» ربما كانا فتياها الاولين، ولكن فكرة بطولة الشخصية الروائية مقتولة في الروايتين. وبدلا منها قدمت ما سمي في بعض الاوساط الادبية «بطولة شعب». وقد عبر الاستاذ شوقي بغدادي في مقدمة «المصابيح الزرق» عن هذا الاتجاه تعبيراً واضحاً مؤيداً حين قال:

«هذا هو طابع الروايات التي لا يحتل فيها دور البطولة شخص واحد، وانما مجموعة كبيرة من الاشخاص. عندئذ يجب ان نصور كل واحد منهم على حدة في نفس الوقت الذي نصورهم فيه معاً»، الى ان قال: «ولكن فارساً ليس هو بطل الرواية وان كان فتاها الاول. فقصة: «المصابيح الزرق» ليست من هذا النوع الذي يصبّ فيه كل

النور على شخص واحد. انها من النوع الذي يكون البطل فيه عادة حارة أو شارعاً أو بلدة كاملة احيانا».

ولنا رد على هذا الكلام عند عرضنا لرواية الشرقاوي «الارض» والمرحلة التي تجتازها الرواية العربية اليوم.

— ٣ —

لو وقف العالم المدقق يتتبع معالم التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، التي بدت في مصر واضحة بعد الحرب العالمية الثانية، لأصابته الدهشة من وفرة هذه التغيرات وعمقها. فرأس المال الذي بدأ حراً مستقلا وطنياً في بنك مصر سنة ١٩٢٠، لم يعد وطنياً مستقلا اليوم. وقد اخذت مكانه شركات لا تحمل اسماً جديداً وانما تحمل دلالة جديدة، وهي اندماج رأس المال الوطني القديم في رؤوس الاموال الاجنبية، بريطانية كانت أو امريكية. واخذ تطور الصناعة المصرية الكبيرة مظهراً مزدوجاً: فمن ناحية تميزت بالتوسع البطيء الذي حقق رغم ذلك تمدداً كبيراً بالقياس الى بلد شبه مستعمر كمصر، ومن ناحية اخرى تشكلت بالطابع الاحتكاري منذ البداية، في مجموعات أساسية كالنسيج والكحول والسكر وفي تجارة القطن. نعم، فحول زراعة القطن نشأت مجموعة قليلة من البيوت التجارية الكبيرة، التي تخصصت في شراء القطن وحلجه وكبسه ثم تصديره الى الخارج، في رعاية بيوت تجارية بريطانية. ومن ناحية ثالثة، اخذ رأس المال الاجنبي مظهراً جديداً. ففي الماضي، حين كانت البورجوازية ترفع، في تهافت، علم الثورة ضد المستعمر، كانت الشركات البريطانية في مصر، بريطانية لحماً ودماً. ثم هدأت الاحوال وكبرت البورجوازية المصرية في ظل الاستعمار «وثابت الى رشدها»، فقبلت ان تندمج هي ورؤوس الاموال الاجنبية في شركات واحدة تحمل اسماً مصريا، وتدّعي انها صناعية وطنية وان كانت في الحقيقة غير ذلك. ولو تتبعنا كل شركات بنك مصر اليوم لما وجدنا واحدة منها ذات رأس مال مصري خالص، حتى شركة مصر للتمثيل والسينما تتعرض اليوم لغزو رأس المال الامريكي. وقد اثارت هذه السيطرة، البورجوازية المصرية الكبيرة في يوم من الايام. كان ذلك عام ١٩٤٩، إذ أقر البرلمان السعدي قانوناً بان يكون رأس المال المصري في كل شركة جديدة ٥١ بالمائة على الاقل. ولم تطل مقاومة البورجوازية امام زحف رأس المال الامريكي والبريطاني وعناده، فعادت وسلمت عام ١٩٥٣ «بحق» الاجنبي في اغلبية رأس المال.

هنا إذن طبقة اجتماعية كاملة تملك ثروة البلاد وتحتكر كل صناعاتها وتجارتها

الاساسية في تحالف اقتصادي مع الاستعمار، وتكبت رأس المال الوطني الذي لم يلوث بالاموال الاجنبية. طبقة لم يعد يهمها كثيراً تنمية الانتاج المصري، لانها تحتكر السوق وتضمن حماية المستعمر لمصالحها، وتنتج في داخل البلاد ما لا يستطيع المستعمر ان يصدره لمصر، أو ما يكمل الانتاج في البلاد الاستعمارية ذاتها.

ولم يكن من المعقول ان تمر هذه التطورات الاقتصادية الهامة دون ان تعكس نفسها في المجالين السياسي والاجتماعي. فالبورجوازية التي حملت علم الثورة ضد المستعمر في الماضي، وقادت الجماهير عام ١٩١٩ من اجل الاستقلال والديمقراطية، لم تعد قادرة على المضي في هذا الطريق، بل ازداد تصميم اجزائها الكبيرة على ان تحطم اي محاولة من جانب اي طبقة اجتماعية جديدة للنهوض بهذه الاعباء التاريخية. وقد شهدت مصر الاحتفال بمعاهدة ١٩٣٦ باعتبارها معاهدة الشرف والاستقلال. وحين ادركت الجماهير ان الشرف والاستقلال لا يقتربان من هذه المعاهدة وهبّت تحاول تحطيمها، قوبلت بمقاومة عنيفة لا من المستعمر فحسب، بل من مجموعة الحكام الذين عبروا عن مصالح البورجوازية الكبيرة والاقطاع.

لقد شهدت مصر في المراحل الاخيرة اتجاه اقسام متزايدة من كبار ملاك الاراضي نحو تشغيل اموالهم في الشركات الصناعية والتجارية. وعلى هذا الاساس تحققت كتلة التحالف من المستعمر والبورجوازية الكبيرة والاقطاع؛ وهي كتلة اقتصادية وجدت تعبيرها السياسي في حكم مصر بالحديد والنار معظم الاحيان، منذ الحرب العالمية الثانية الى اليوم.

ولكن، ضد من تتحالف هذه الكتلة السياسية؟.. ان هناك اقسام البورجوازية الوطنية، التي لا تزال تعادي المستعمر وامواله، وهناك جماهير الفلاحين من صغار الملاك وفقرائهم المتعطشين الى الارض التي سُلبت منهم شيئاً فشيئاً.

وهناك الطبقة العاملة المصرية، التي اثبتت وتثبت كل يوم انها أهم طبقة اجتماعية موجودة في مصر. فقد صاحب تطور الصناعة المصرية في شكلها الاحتكاري الغالب عليها، تطوراً موازياً في نمو الطبقة العاملة المصرية، حتى اصبح تعدادها اليوم يفوق مليون عامل صناعي يعملون في مجموعات كبيرة. وكان من الطبيعي ان يصاحب ذلك ايضاً نمو الحركة العمالية ذاتها. وليس الاعتراف بقوانين النقابات ١٩٤٢، وابرام قانون عقد العمل الفردي ١٩٤٤، الا مكاسب حققها كفاح عمال النسيج والمواصلات منذ عام ١٩٣٧. ثم جاءت اول معركة سياسية وقفت فيها الطبقة العاملة المصرية موقفاً مستقلاً.

عن الاحزاب البورجوازية... لقد كان تكوين «اللجنة الوطنية للعمال والطلبة» عام ١٩٤٦ حدثاً تاريخيا تتضائل امامه كثير من احداث السياسة المصرية. ففي يوم ٢١ فبراير (شباط)، حدثت أول مظاهرة سياسية جماهيرية حاول العمال تنظيمها بالاتفاق مع الطلاب، احتجاجا على بقاء القوات البريطانية، فضربهم المستعمر برصاص المدافع الرشاشة. ثم توالت بعد ذلك الاحداث التي اثبتت بها الطبقة العاملة وجودها النقابي وكيانها السياسي: فهناك مظاهرات ٦ أبريل (نيسان) سنة ١٩٤٨، التي قادها عملياً عمال النسيج بالاشتراك مع جنود البوليس في حركة سياسية ثورية، وهناك الموقف الرائع الذي وقفه العمال المصريون من معركة قنال السويس سنة ١٩٥١، وهناك الدور الذي لعبوه في مظاهرة نوفمبر (تشرين الثاني) سنة ١٩٥١، حيث سار مليون مصري بانسجام رائع في شوارع القاهرة يحتجون على بقاء القوات البريطانية بعد الغاء المعاهدة. وليست هذه إلا امثلة سريعة لان المجال لا يتسع هنا لتتبع كل كفاح الطبقة العاملة، في مجاليها السياسي والنقابي بعد الحرب الاخيرة.

امامنا إذن تجربة اجتماعية جديدة، عبرت عن نفسها تعبيراً واضحا منذ انتهاء الحرب الى اليوم. وان ازمات السياسة المستمرة في مصر، وحكم شعبها في ظل الاحكام العرفية والسجون والمعتقلات، منذ سنة ١٩٣٩ الى اليوم، وحريق القاهرة سنة ١٩٥٢، ليست بالدرجة الاولى إلا تعبيراً عن هذه المحاولة اليائسة التي يحاول بها المستعمر وحلفاؤه منع الطبقة العاملة المصرية من ان تتحد سياسياً، وان يتسع نفوذها فيمتد توجيهها الى الاقسام الواسعة من جماهير الشعب المصري.

* * *

ومن خلال هذه التجربة الاجتماعية الجديدة، خرج كتاب وشعراء جدد يتميزون تمام التميز عن كتاب مصر القدامى وشعرائها، بل خرج فنانون في جميع اتجاهات الثقافة الشعبية، من رسم ونحت وموسيقى، وان لم يتح لهم الى اليوم أن يُعرفوا على نطاق قومي. وكما آثر الشعراء الجدد ان يطلّقوا الى الابد موقف الشاعر الرسمي، شاعر المناسبات، وان يلجأوا الى الحركة الشعبية السياسية يستوحونها فتوحي اليهم، ويعبرون عن طاقاتها الكامنة، التي لم تنفجر كاملة الى اليوم، يأخذون منها ويعطونها، كذلك نشأت حول الحركة الشعبية السياسية مجموعة من الروائيين والقصصيين المصريين الذين آثروا ان يطلقوا البرج العاجي وينكروه، وان يجعلوا الجماهير الغفيرة من الشعب مصدراً لالهامهم وفنهم، وان ينغمسوا في هذه المعركة الوطنية الديمقراطية بكل ما اوتوا من قوة؛ مجموعة

من الفنانين يعرفون للفن دلالته الاجتماعية، ويدركون ان من العبث اصطناع موقف الحياد أمام هذا الصراع السياسي والاجتماعي، الذي يزاوله الشعب المصري اليوم. فاما مع الشعب وإما ضده، إما تعبير عن مصالح الجماهير الشعبية، وإما تعبير عن مصالح الاستعمار واذنابه، إما استلهام العواطف الشريفة من الجماهير الغفيرة: من الانسان الوليد في مصر، وإما استلهام الخوف والقلق والشك والخيانة من جانب الاستعمار وحلفائه، من جانب الانسان الذي يحتضر.

و لم يتردد هؤلاء الكتاب في ان يحملوا اقلامهم وينزلوا الى ميدان المعركة. وقد عرفنا منهم اسماء كثيرة، وقرأنا من انتاجهم شيئاً ليس بالقليل. وليس من شك ان «الارض» لعبد الرحمن الشرقاوي هي اهم إنتاج روائي صدر باسم هؤلاء الكتاب الاحرار حتى اليوم، بل ما من شك انها وثبة في عالم الرواية المصرية الحديثة.

والى هؤلاء الذين لم يقرأوا «الارض» ينبغي ان نسوق التحذير خوف الظن بان احداثها تتناول الحياة المصرية والمعارك السياسية منذ ان ظهرت الطبقة العاملة المصرية على مسرح السياسة بعد الحرب العالمية الثانية.

فالواقع، ان «الارض» تتناول احداث مصر في اوائل الثلاثينيات، اي حينما كانت البورجوازية المصرية لا تزال تقود الجماهير في المعارك السياسية والاقتصادية. ومن سخرية القدر ان كتاب البورجوازية قد اولوا ظهرهم لهذه المرحلة الهامة من تاريخ مصر، وتركوا لأحد كتاب مصر الاحرار ان يسجلها في رواية «الارض». وليس في ذلك من عجب، فان البورجوازية امام الاختيار الصريح اليوم، بين الوطنية والخيانة، تتنكر حتى لماضيها.

ان «الارض» رواية كبيرة تعرض قصة فلاحي احدى القرى المصرية، يناضلون الاقطاع ويناضلون الحكومة من اجل الارض والماء والكرامة والحياة، وهي في الوقت ذاته، تروي طرفاً من كفاح شعب في سبيل التحرر من لعنة الاستعمار والدكتاتورية. ومن المستحيل ان نلخص مثل هذه الرواية الكبيرة في هذه الصفحات القليلة، انها تيار دافق من العواطف والحوادث الفواجع والمسرات. ورغم انها تتناول احداث قرية معينة بذاتها (قرية الكاتب) إلا انها أوسع في اصالتها وابعادها العاطفية واشراقها ودلالة حوادثها من ان تكون معبرة فقط عن هذا الحيز الاجتماعي المحدود؛ انها قصة كل قرية مصرية، ومعظم ابطالها نماذج موجودة حية في اية قرية مصرية. لن تخطئهم حينما تزورها:

«وصيفة» الفلاحة الشابة، الساذجة الجميلة، التي تعذبها هواجس الحب والاستقرار، وتتطلع الى اهل البندر في إكبار وإجلال وإشفاق. وعبد الهادي الشاب القوي السامق كشجرة، الشامخ بكبرياء الثورة على الظلم الاجتماعي والمتحدي لسلطان الحكومة المركزية والحائر في متاهة الحب الساذج، يريد ان يُتوّجه بالنهاية الطبيعية من زواج وإنجاب.

ومحمد افندي (المدرس بالمدرسة الالزامية) الطيب المغرور، المثقف الجاهل، الذي يتيه بين الناس بتفوقه إذ يتقاضى دونهم جميعاً مرتباً ثابتاً من الدولة؛ ومحمد ابو سويلم (شيخ الخفر السابق) الذي تتمثل فيه خشونة الفلاح المصري، وغيرته على الشرف، وصبره على الظلم وانفته منه؛ والشيخ الشناوي فقيه القرية، الدعي المنافق الذي يتزلف الى الحكام، ويستغل الدين ستاراً لقضاء حاجاته ومآربه الشخصية؛ وخضرة العاهرة، التي تبيع جسدها كل يوم لشباب القرية لقاء كوز من الذرة أو بعضاً من ثمار الخيار، ولا تنفك تحدث بنات القرية عن اسرار الحياة الجنسية وتعابثهن بالاشارات المفضوحة؛ وعلواني المعتز بانه عربي، الشريد البائس الذي يعيش من حراسته حقول بعض الملاك، والذي يحرص على شرب الشاي نهار مساء، كما يحرص الانسان على الحياة.

وهي كلها نماذج في طابعها العام واضحة الاشواق، متميزة القسمات، لا يمكن ان تختلط في ذهنك على ما بينها من قرب ووشيجة واتصال. وتلك هي عبقرية الشرقاوي في الابداع الفني. ولكن الرواية لا تقدم هذه الشخصيات المتميزة فقط، بل هي تقدمها مصرية صميمة لا يمكن ان تنقلها الى اي قطر آخر وتتصورها هناك: مصرية صميمة في عاداتها وتقاليدها، في احاديثها ولهجتها، في هزلها وجدها، وفوق ذلك كله مصرية في صفات المشاكل الاجتماعية التي تتحرك في داخلها. ان مشاكل الماء الذي سُلب، والطريق الزراعي الذي فُرض، والدستور الذي أُلغي، هي صفات واضحة لمصر في هذه المرحلة. وقد اسقط الشرقاوي، بشكل حاسم، انسانه في الزمان والمكان. ولنْ يخطئك ان تعرف ان مصر هي مسرح الحوادث، وليست اي بلد آخر، حتى إذا لم يكن المؤلف قد ذكر اسم مصر، ولن يخطئك ان تعلم انها مرحلة إرهاب صدقي وحكم البلاد بالحديد والنار، حتى إذا لم يقل لنا هذا في صراحة ووضوح. وهي ظاهرة جديرة بالتفكير والتدبر، لان بعض الروائيين المصريين (كما سيأتي الحديث بعد)، يكتبون كأنهم لا يعيشون في مصر في القرن العشرين؛ فرواياتهم تصلح ان تدور حوادثها في أي زمان، وفي اي قطر من العالم. على ان إبداع الشرقاوي لا ينحصر في تقديم هذه النماذج البشرية

الرائعة، بل هو يضيف الى هذا، ابداعه في تصوير الريف المصري، بحيث تكاد تلمس كل نوّارة قطن فيه بيدك، وتشم رائحة ارضه وغباره بانفك، وينبض قلبك فرحاً لكل عرس يجري فيه، كأنه عرس تم في محيطك، ويضطرب قلبك فرقاً وانت تقرأ عن الجاموسة التي أوشكت ان تغرق في الساقية والفلاحون يحاولون انقاذها ويبكون. ولست ادري كيف استطاع الشرقاوي ان يستحوذ على قلوبنا بهذه الصور. وانما الحقيقة، انه مع هذه الواقعية في تقديم الحياة، قد أثبت في «الارض» انه شاعر اصيل، قادر على ان يحرك العواطف البشرية تحريكاً عنيفاً، فانت معه تضحك وتبكي كأنك في الحياة نفسها.

وثمة ظاهرة في «الارض» جديرة بالتسجيل، تعرض لها الاستاذ محمد ابراهيم دكروب، هي ظاهرة الحوار. هذا الحوار «الذي تحسه يجري سلساً عذباً طبيعياً، فتخال الشرقاوي لم يجهد في كتابته. ولكنك، إذا ما قارنت بين الكلام الذي يصدر مثلاً عن عبد الهادي أو علواني، ثم الكلام الذي يصدر عن محمد افندي أو الشيخ حسونة، لأحسست بالفرق الكبير بين تفكير شخص. وشخص من خلال كلمات شعبية مصرية، ولرأيت بوضوح، ان الكلام الذي يقوله الشيخ حسونة، لا يمكن ان يقوله عبد الهادي، وكذلك العكس. فالشخصيات في هذه الرواية، كانت هي التي تتكلم، لا المؤلف ولا اي شخص آخر.

كان عبد الهادي يتحدث بلسان عبد الهادي نفسه، كما يتحدث في الحياة، وحسب كل موقف، فترى كلماته ملأى بعنفوان الفلاح المصري الكريم، وطرافة اللهجة المصرية الحلوة، المفعمة بتراث من كلمات ونكات وامثال، تعبر عن تراث ضخم من احداث الكفاح. وهذا يعني ان المؤلف كان منقسماً، في حالة التأليف، الى هذا العدد الكبير من شخصيات الرواية... وكان عليه ان يحافظ في الحوار، ليس فقط على عادات الشخص واخلاقه ولهجته، بل ايضاً على درجة ثقافته، ونسبة عمره، وما يدخل في كلماته من عبارات شبه فصيحة إذا كان مثقفاً، كالشيخ حسونة مثلاً. وليس هذا بالعمل الهين، انه وحده عمل جهد، ومعاناة ابداع، وقفزة بفن التأليف الروائي العربي[1]».

وربما كان من الانسب، لالقاء الاضواء على كل جوانب «الارض»، ان نلجأ الى

(١) محمد ابراهيم دكروب: «الأرض» قفزة بالفن الروائي العربي الحديث ـــ «الثقافة الوطنية» العدد ٦٢ ـــ ١٩٥٤.

مقارنتها، باعتبارها معبرة عن انتاج الكتاب الاحرار في مصر اليوم، بانتاج اي روائي من الروائيين البورجوازيين الشبان مثل الاستاذ محمد عبد الحليم عبد الله. وقد اخترته بالذات وفي ذهني اعتباران: اولهما، انه كاتب جاد، يحاول باخلاص ان يلعب دوراً في حدود مفاهيمه في إثراء الرواية المصرية؛ ولا يمكن من هذه الناحية مقارنته مثلاً باحسان عبد القدوس أو يوسف السباعي. اما السبب الثاني، فهو ان انتاجه قد حاز دائماً على تقدير الدوائر الادبية الرسمية، حتى اعطي في رواية «شمس الخريف» جائزة الدولة. فمن ناحية الدلالة الاجتماعية ستلمس فرقاً شاسعاً بين ابطال الشرقاوي وابطال عبد الحليم عبد الله. فعند الشرقاوي ابطال ايجابيون (وخصوصاً عبد الهادي ومحمد ابو سويلم) تربطهم بالحركة الاجتماعية العامة روابط فهم واضح، واحساس بمسؤولية اجتماعية. انهم طيبون ساذجون، محدودون في فهمهم، ولكنهم، مع ذلك، بشر لادمى يعرفون من اين يأتي الظلم، ومن هو ممثله في قريتهم؛ وفي كثر من الاحيان يعرفون كيف يحاولون ان يدفعوه. اما عند عبد الحليم عبد الله، فهم ابطال تجمع بينهم الفجيعة الاجتماعية، ويربطهم السخط على المجتمع والقيم الاجتماعية في كل الظروف، ولكنهم دائماً ينتهون بأن يطويهم المجتمع ويهزمهم: يهزمهم في افكارهم، وفي مشاعرهم وحبهم، وفي ثورتهم على البالي من التقاليد والعادات والافكار. وبمعنى آخر، انهم ابطال سلبيون، لا يحسون بأية وشيجة تربطهم بملايين الساخطين في المجتمع المصري. ومن هنا ضحلت عواطفهم وضاقت وانطوت في داخل فجيعتهم الشخصية. ينطبق هذا على «ليلى» اللقيطة (راجع رواية لقيطة) أو السيدة «ف» في «شمس الخريف» أو «اميرة» في «بعد الغروب». والنتيجة المنطقية لهذا الموقف الفكري والفني معاً، ان مهاد **fond** هذه الروايات الثلاث قد ضاق، حتى لتحس انهم يعيشون في صحراء جرداء، او في غابة عذراء، لا في داخل مجتمع يعج بالحركة والتطور والاندفاع. وقد كان عند المؤلف فرص ذهبية لتوسيع هذا المهاد وإثرائه بعناصر الحياة الشعبية الرائعة، التي تعيش بعض شخصياته في داخلها: فمختار قد عمل ساعياً للبريد مدة طويلة (شمس الخريف)، وليلى الممرضة قد عاشت في الاحياء الفقيرة ردحاً طويلا (لقيطة)، وعبد العزيز قد اشتغل ناظراً للزراعة في احدى القرى المصرية معظم الرواية (بعد الغروب). ومع ذلك، فلن تحس دلالة هذه الوظائف الاجتماعية، في هذه الروايات الثلاث.

ان مختار، ساعي البريد، يكاد لا يقدم لنا تجربته الاجتماعية كساعي بريد يرى الناس صباح مساء، ويعرف مشاكلهم ومشاغلهم؛ وليلى، فتاة منعزلة تمام الانعزال عن الحي الشعبي الذي تسكن فيه؛ وعبد العزيز، ناظر زراعة في قرية لن تحس على الاطلاق

ان بها فلاحين. ولم ينتج هذا الموقف اثره في فقر الرواية بشكل عام فحسب، بل قد أثر تأثيراً خطيراً على فهم الشخصيات الاساسية في الروايات الثلاث ذاتها. ومن هنا تحس دائماً عند محمد عبد الحليم عبد الله موت شخصياته اكثر من حياتها؛ انها قوالب فنيّة مصبوبة، لا شخصيات انسانية واقعية. ومن هنا لا يرفعنا المؤلف الى مستوى جديد من فهم الواقع، ولا الاحساس به. اما عند الشرقاوي، فالموقف جد مختلف: ان في «الارض» مهاداً اجتماعياً غنياً بشخصياته المتميزة في غالب الاحيان، المفهومة في مشاعرها وافكارها، وهي شخصيات واضحة نفهم موقفها وعواطفها دائماً، ولكنها اكثر من ذلك ضرورة ايضاً لفهم الشخصيات الاولى في «الارض»: فمسعود ابو قاسم شخصية ثانوية في «الارض»، ولكنها ضرورية لفهم جانب من جوانب شخصية «عبد الهادي»، جانب الرحمة والشعور بالمصيبة المشتركة، حتى مع الذين أسال دماءهم وأسالوا دمه؛ والشاويش عبد العاطي، شخصية ثانوية كذلك في الرواية، ولكنها ضرورية لفهم بعض جوانب شخصية «وصيفة» والعمدة وعبد الهادي. وهكذا ستجد دائماً ان «الارض» هي كل مترابط تكاد لا تتحرك شخصياتها الا بهدف دبّره المؤلف وقدّره، وهذا هو الموقف الفني السليم. وجدير بكل روائي مسؤول ان يفهم لن هناك فارقاً هاماً بين النموذج الذي يقدمه في الرواية وبين الفرد الحقيقي في الحياة، ان الاثنين موجودان في الحياة، وهما اكبر وأعقد من ان تضمهما رواية واحدة. ولكن ما يميز الشخصية الروائية عن الفرد الحقيقي، هو ان كل جزء من حياة الاول ذو دلالة وضرورة لتصوير الصراع القائم في الرواية. وبمعنى آخر، فالشخصية الروائية لا ينبغي ان تقول كلمة واحدة، أو تتحرك حركة واحدة لا تستهدف كشف جانب هام ذي مغزى من جوانبها. ولهذا، فهذه الجوانب الهامة في النموذج التي يكشفها تطور الرواية، لها علاقة رمزية بالواقع، انها تركز الواقع. فمواقف الاختيار امام النموذج الروائي، والاحكام المتكررة التي تجري على لسانه عن الحياة والبشر... الخ (وهي التي ستحدد طبيعة النموذج لدى القارىء)، كلها ذات دلالة ومغزى. بينما في واقع الحياة قد تكون بعض احكام الفرد ذات دلالة، وقد تكون عرضية ينقصها، في الظاهر، الارتباط بالحركة الصاعدة في الواقع الاجتماعي. ولهذا، فعنصر الاختيار الواعي للحوادث والحوار اساسي وضروري بالنسبة لكل كاتب. عند هذه النقطة بالذات، تتدخل مشكلة فكر الكاتب وفلسفته الاجتماعية. وقد فهم الشرقاوي هذا الموقف السليم بشكل عام، وعبر عن هذا الفهم في «الارض». اما محمد عبد الحليم عبد الله فلم يفهم، ولذا حفلت رواياته باحاديث ليست ذات دلالة في فهم ابطال رواياته، بل هي ذات دلالة في فهم شخصية المؤلف وبوادره النفسية المتقلبة

فحسب. ان الشرقاوي يحرك ابطاله في حدود فهمه للحركة الاجتماعية المصرية، انه لا يفرض عليهم تفكيره الحالي، ولكنه لا يستبعده تماماً في موقفه من اختيار الحوادث، وما تصدره هذه النماذج من احكام؛ يربطهم بشكل ما في خيط الحركة الصاعدة للتاريخ. اما عند عبد الحليم عبد الله، فالخيط الحاسم الذي يربطهم جميعاً، هو ايمان المؤلف بالقدر الاعمى، القدر الذي فرق بين ليلى وجمال، وبين مختار وزوجته، وبين عبد العزيز واميرة.

وقد فرض هذا الايمان بالقدر الاعمى عند المؤلف — دون وعيه بذلك — منطقاً مفروضاً على الحوادث، لا مستقى من خلال ضرورة من ضرورات الحركة الداخلية لها. فمنطق موت زوجة «مختار» في «شمس الخريف»، مفروض على الرواية فرضاً لانه يؤدي بالمؤلف الى تأكيد ايمانه بالقدر، والوصول بالقارىء الى الموقف الذي يبدو ان المؤلف مولع به جد الولع: نعني ترك الشخصيات الانسانية في ظلال الحزن والفجيعة، وسخرية الحياة بمن يسعون عليها، وقد أدى هذا الموقف بشكل عام الى تعسف ظاهر في الحوار. ان من المستحيل ان نتصور اية شخصية انسانية تتحدث بالطريقة التي يدير بها محمد عبد الحليم عبد الله الحوار في رواياته. ولو صدقنا هذا الحوار لكان معناه ان الناس جميعهم فلاسفة مثاليون، وان كانوا لا يكتبون ولا يقرأون. ان من المستحيل ان نتصور «ليلى» اللقيطة، الممرضة الفقيرة، تقول مثل هذا الكلام مع احد مرضاها وهي تبوح له بسرها:

« — انا في ظلام من دنياي يا ابي، لا تشرق عليّ شمس، ولا يحييني شعاع! انا لحن غير مطرب... انا سرّ كان يجب ألا يذاع، وحديث كان يجب ألا يشاع! انا كلمة غير واضحة ولا مفهومة! انا مبتدأ ما له من خبر، وفعل ما له من فاعل! انا واغلة على مائدة الوجود، اطعم، والناس بي برمون، فلا أنا ممسكة، ولا هم راضون.»...

من المستحيل ان نصدق ان يصدر مثل هذا الحديث عن «ليلى». ومن المستحيل ان نصدق ان «سكينة»، الفتاة القروية الساذجة، الجاهلة الفقيرة، تقف من حبيبها «مختار» هذا الموقف الذي أراد المؤلف منا ان نصدقه؛ ان «مختار» طالب ثانوي، قرر الهرب من اهله بالاسكندرية الى القاهرة، وهو في الوقت ذاته يحب فتاة ريفية (سكينة) في قرية مجاورة للاسكندرية، وقد ذهب لوداعها «فلما فرغت من غنائهاقلت: سكينة... فقالت وكأنها تومىء الى انها بدأت تعيا بأمر قلبها: لست سكينة... انما انا مسكينة... فابتسمت في تشاؤم، وبانت على وجهي دلائل جد صريح، فألقت اليّ بنفسها خالصة، فشرعت اقول: استمعي اليّ فالامر هام عظيم... انا مسافر. فلم تنطق بحرف، بل زمت

شفة على شفة كأنها تكظم بكاء... ثم سألتني وعيناها دامعتان: الى اين؟ قلت: الى القاهرة. فسألت: ولن يرى كل منا حبيبه بعد ذلك؟ فبرقت عيناي بالدموع ثم أمسكت الالسن وتولت الجوارح شرح ما جاشت به النفس في صمت طويل، حتى جال من حولنا هدهد ينقر ويفتش ويبحث وينقب، فسألتها مبتسماً هازاً رأسي: عمّ يبحث؟ فقالت: يقولون انه لا يزال يفتش عن كنوز سليمان... من يومها حتى يومنا هذا.! قلت: إذن، نعم المثابرة. قالت بصوت يهدجه حياء ووله: ولن ينقضي عمله حتى ينقضي ما بيننا، ليتنا لم نلتق.

وأدرت كلامها في قلبي، فاستعذبه القلب حتى انتبهت هي الى نعيق غراب على شجيرة الجميز، فنظرت اليّ وفي عينيها تشاؤم اهل الريف، فابتسمت لها مهوّناً الامر، فسألتني: لماذا لا نرى بينها غراباً غير اسود؟ كلها سود. فقلت ما جاد به خاطري، وان كان قولا لا طائل تحته: لانه من رهبان الطيور! لكنها استعذبت قولي فقالت: هذا حسن. إذن فلا تنسى، سأحبك ما دامت الغربان في ملابس الرهبان، والهدهد يبحث عن كنوز سليمان... ثم التقت شفتانا»...

ولو كانت سكينة، الفتاة القروية الساذجة الجاهلة الفقيرة، تستطيع ان تعبر عن عواطفها في هذا الوضوح والصراحة والشكل المصقول؛ ولو كانت تستطيع ان تقول لحبيبها «سأحبك ما دامت الغربان في ملابس الرهبان، والهدهد يبحث عن كنوز سليمان».. فليت شعري، ماذا بقي للفتاة المثقفة، ذات التجربة العاطفية الواضحة في المدن؟ ان الزيف الواضح سيدهشك دائماً في مثل هذه المواقف العاطفية الكثيرة في روايات المؤلف. وحين تنقل بصرك الى مقابل «سكينة» في رواية «الارض» (نعني وصيفة) ستجد امامك امرأة من لحم ودم، فيها سذاجة المرأة الريفية التي تهتف من اعماقها:

ــ حلاوة يا امه... بريزة! بريزة بحالها.

وفيها خفة روحها، وانعدام تجربتها العاطفية في جانبها المهذب المصقول، واسقاطها لكل التجارب العاطفية في جانبها الجنسي مباشرة؛ فهي تقول لفتاها وهو يحيرها بكلمات غزله التي أجادها في المدينة ومن الافلام السينمائية:

ــ يا اختي بلا وكسة! انت بتتكلم كده ليه يا اخويا؟.. والنبي ما انا فاهمة منك حاجتن تخلق... ما تقول يا اخويا كده بالمفتشر... عايز إيه... عايز إيه يا ضناي؟!

ومع ذلك فالعواطف الغامضة، التي يحوم حولها الخوف على «الشرف» الريفي،

تعربد في داخلها وهي في شوق الى هذا العالم المجهول ذي الباب المقفول، الذي هو عالم الاسرار بالنسبة لها: عالم الحب. ولذا تجد عزاءها وراحتها في الغناء، وهو اقصى ما يمكن ان تحققه من تجسيد لعواطفهاالغامضة امامها، فتغني وهي مع فتاها وحيدين:

قـــدام بـــيت اللي بـــا أحبـــه
شجـــرة وظلـــه ومغنـــى وهـــوا

او تهتف في العرس وسط الرجال وهي تصور مقدم حبيبها الجريء الجسور، الثائر على الظلم:

وفرش منديله...
عالرمله...
والحلوة تيجي له
عالرمله...
جدع ياللي ورا الحيط
انت حلي ولا ضيف
انا ضيف ومعايا سيف
اقطع رؤوس الظالمين
فيردد الرجال وهم يصفقون كف العرب:
الظالمين... الظالمين

تلك هي وصيفة: الشخصية الريفية المقنعة، التي لا زيف ولا بهتان في تصويرها....!

كان انجلز يقول عن الروائي الفرنسي بلزاك: «حتى فيما يختص بالتفاصيل الاقتصادية، تعلمت من اعمال بلزاك اكثر من كل كتب المؤرخين المحترفين والاقتصاديين والاخصائيين جميعاً في ذلك الوقت.» وما اجدرنا ان نقول قولاً مشابهاً عن الشرقاوي، فانه يعلمنا كثيراً من التفاصيل الاجتماعية والفكرية والسياسية للمجتمع المصري في هذه الحقبة التاريخية.

• • •

ولكن هل يعني هذا ان «الارض» كرواية تقدمية خالية من العيوب؟ الحقيقة، ان هناك عدة مآخذ فنية لا مفر من التعرض لها هنا. وفي الوقت الذي يجب علينا ان

نشيد باعمال كتابنا الاحرار وننبه الناس اليها، يجب ألا نغمض عيوننا عن عيوبها، لاننا اولا طلاب حقيقة وكمال، لا اصحاب زيف وبهتان، وطلاب الحقيقة والكمال في الادب، يدركون ان الادب ذي المضمون العظيم يجب ان يحافظ على الشكل العظيم كذلك. فبدون هذا الشكل ينعدم الفرق بين الادب وكتيّب الدعاية. وهي حقيقة يجب ان يأخذها كل الكتاب الاحرار بعين الرعاية والاهتمام الشديد.

ان كتّاب البورجوازية يلقون دائماً الاتهام جزافاً في وجوهنا باننا ننشد وجه الدعاية السياسية لا وجه الادب. ويكون ردنا عليهم بليغاً حين ننتج للشعب ادباً نهتم بدلالته الفنية كما نهتم بدلالته الاجتماعية. ويكون ردنا ابلغ حينما يتقدم نقادنا لاعمال كتابنا الاحرار، يحللونها ويكشفون عن عيوبها الفنية.

بهذه الروح عنيت ان اتناول عيوب رواية «الارض». وبعض هذه العيوب الفنية تناولها الاستاذ محمد ابراهيم دكروب في مقاله السالف الذكر حين يقول: «في بداية الرواية نرى الشرقاوي يروي لنا الاحداث بلسان فتى في الثانية عشرة من عمره — لعله الشرقاوي نفسه — وتستمر الاحداث تُروى بلسان الفتى حتى نصل الى صفحة ٤٩، وفجأة يختفي الفتى عن مسرح الرواية، وتستمر الاحداث تروى بلسان الغائب... واثناء غياب الفتى عن المسرح تقع في القرية احداث ضخمة لابد وان تصل عائلته بنارها، خاصة وان عائلة الفتى لها وزنها في القرية، ولكننا لا نلمس اثراً للفتى ولا لعائلته طيلة الجزأين من الرواية حتى نصل الى صفحة ١٤٢ من الجزء الثاني، التي تبدأ بعبارة: ثم اقبل الخريف على قريتي... ومنذ هذه الصفحة، يعود الفتى — ابن الثانية عشرة — الى رواية الاحداث بلسانه، ويعود هو وعائلته الى مسرح الاحداث!».

«فكيف حدث هذا؟ واين كانت عائلة الفتى — الراوي — اثناء هذه المدة؟.. الرواية لا تنبئنا بهذا، بل هي تؤكد ان العائلة والراوي نفسه بقوا في القرية! فكيف — إذن — لم يتأثروا بالاحداث وقد أصلت بنارها كل فرد في القرية، وهزت الريف المصري، وهزت القاهرة كلها والحكومة؟».

وظني ان الشرقاوي لم يدرس مشروعاً كاملا لهذه الرواية قبل كتابتها، بل نشرها على حلقات اسبوعية في صحيفة المصري، وكان من نتيجة ذلك ان وقع في هذا الخطأ الفني الذي لم يكن ليجوز ان يقع فيه.

اما العيب الثاني فقائم على تصوير شخصية الشاويش عبد الله (من قوة الهجانة)

الذي نزل القرية مع زملائه لتأديبها وضرب اهلها بالسياط، وإجبارهم على النوم المبكر. وقد فعل كل ذلك، ولكنه بقوة سحرية مفاجئة انقلب الى رجل طيب يجلس مع الاهلين ويشرب الشاي معهم، ويعتذر عما بدر منه، ويرتفع الى مستوى من الوعي السياسي دون سبب مفهوم، فيحدثهم عن عائلته في السودان المضطهدة ويغني في نغم حزين:

اشمعني جفاهم ابيض وجفانا جالوص طين
واشمعني الخير حداهم... واحنا شحاتين

ثم تمتد بركاته المفاجئة فيعتدي على مأمور المركز دفاعاً عن اهل القرية. اما متى تحول الشاويش عبد الله هذا التحول المفاجيء وكيف، فامر لا نعلم عنه شيئاً. وليس اخطر على الروائي من المبالغة في تبسيط المواقف الفنية، فالحياة نفسها معقدة وليس من مهمتنا ان نزيل من اعمالنا الفنية هذا التعقيد. ان عسكري الهجانة في مصر نموذج بشري واضح القسمات: مثال القسوة والغطرسة والانفصال عن الشعب. ولم يكن من حق الشرقاوي ان يبعدنا عن هذا التصوير الواقعي له، فيقدم لنا الشاويش عبد الله بهذه الصورة الغريبة، حتى ولو كان الشاويش عبد الله موجوداً في قرية الشرقاوي كما صوره هو. ولا يعيب الحياة ولا الفن ان يوجد اشخاص مضطهدون هم في الوقت ذاته اداة الدولة في اضطهاد الجماهير وارهابها. نحن نعرف ان هذا هو الواقع. ومن واجب الروائي ان يقدم فهماً جدياً لهذه الشخصيات الانسانية في موقفها التاريخي بدلا من ان نضيع الوقت في اصطناع مواقف انسانية زائفة لها.

وثمة عيب ثالث بدا في ختام الرواية، وهو ظهور عم «كساب» سائق العربة الحنطور. والحقيقة ان منطق ظهوره مفروض على الرواية فرضاً، ولا تحتمه ضرورة من ضرورات نموها الداخلي. وهو مفروض بهدف انهاء الرواية النهاية التي ارادها الشرقاوي لها. فعم كساب هو الذي اشار لنا الى مصير «وصفية»، وهو الرجل الذي «عاش في الاسكندرية عاملا في النسيج، وعندما قامت الثورة اشترك فيها... وبعد الثورة اشترك في اضرابات العمال، وسجن من اجل الاضراب وذاق المر... وفي السجن لقي عمالا يفهمون اشياء لم يكن يعرفها، ومنهم تعلم كثيراً من الاسرار. وخرج من السجن فعاد يبحث عن عمل، وحاول ان يشتغل فلم يجد احداً يرضى .. لانه سجن مرة من اجل الاضراب. فعليه ان ينتظر السنوات حتى ينظف صحيفة السوابق. وهو ينفق هذه السنوات في القرية، يسوق العربة الحنطور ويدخر المال، متأكداً انه في يوم ما سيعود الى الاسكندرية ليستأنف حياته من جديد... وهو يعلم ان الرجل يجب ان يرفع رأسه

دائماً، ويجب ان يدرك ان في الامكان دائماً ان يبدأ من جديد. هكذا علمه الذين لقيهم في السجن». («الارض» ص ١٦٥)

والايحاء هنا واضح الدلالة. ان عم «كساب» اذن هو ممثل الطبقة العاملة الصناعية في القرية. ولكن عم كساب كان موجوداً في القرية طول هذه المدة التي حدثت بها الاحداث الهائلة: الصراع من اجل الماء، والكفاح ضد الطريق الزراعي ودستور صدقي وتزييف الانتخابات. ولم نعرف شيئاً واحداً طول الرواية عن مساهمته في المعركة ولا توجيهها. فما اتعسه هذا من من ممثل للطبقة العاملة الصناعية التي يظهر فجأة في نهاية الرواية ورجال ينفضون غبار المعركة، ورجال آخرون ذهبوا الى السجن من اجل نفس المعركة. وحتى من الناحية الشخصية، لم يملك الشرقاوي الا ان يثير كراهيتنا له. فبعد ان عبأ كل عواطفنا طول الرواية لنبارك زواج عبد الهادي ووصيفة، إذا به يفاجئنا ان عم كساب (وهو في عمر والد وصيفة) قد اتفق منذ زمن مع محمد ابو سويلم على الزواج منها، وانه قرران يشتري ارضاً على الزراعية فيبني عليها داراً جديدةً، ويساهم في اقامة ماكينة طحين في القرية. اما متى تم ذلك فلا نفهم! ولماذا يقف هذا الرجل الهرم هذا الموقف المضحك من صبية في عمر ابنته (وهو الرجل الواعي من الناحية الاجتماعية والسياسية) وماذا تم في قراره الماضي بالعودة الى عمال النسيج بالاسكندرية، فامر لا نفهمه كذلك.

* * *

بقيت مسألة أخيرة تعرضت لها في الفصل السابق ووعدت باكمالها في هذا الفصل، وهي مسألة «البطل» في «الارض»، وقد قدمت في الفصل السابق ان عبد الهادي ليس بطل «الارض» وان كان فتاها الاول، وان فارس ليس بطل «المصابيح الزرق» وان كان فارسها الاول كذلك. وقد ذكرت ايضاً ان هذه الظاهرة الفنية — نعني تقديم مجموعة من الشخصيات الروائية في مستويات متقاربة من ناحية الاهتمام والتجربة — ليست جديدة، فقد سبقهما اليها نجيب محفوظ متأثراً باطلاعه على الادب البورجوازي الغربي الحديث. وهو اتجاه في رأيي غير سليم، ويجب ألا يتهادى الكتاب الاحرار في البلاد العربية في الانزلاق اليه. ان الاعتبارات السياسية والاجتماعية امام الكتاب الاحرار تفرض عليهم ان يقدموا البطل الثوري لكل مرحلة من تاريخنا على حقيقته وفي حدوده الواقعية دون مبالغة أو تزييف. وهو موجود دائماً في كل مراحل حياتنا، في طليعة قوات الشعب، ومع ذلك فكتابنا لا يقدموه لنا كاملا. فإذا قيل ان الشعب هو البطل، كان ردنا على

ذلك، ان هذا تزييف للواقع. فالشعب في المجتمع الرأسمالي نفسه طبقات مختلفة لا تتساوى في اهميتها في المعركة السياسية، ولا في فهمها ومصالحها من المعركة، وحتى في داخل الطبقة الواحدة لا يستطيع اي كاتب جاد ان ينكر ان هناك طليعة وجماهير. ولذا، فمن الناحية المادية لا يمكن ان ننكر وجود البطل. انه حي، اليوم وبالأمس، لن نجهد إذا ذهبنا للبحث عنه. ومسألة تقديمه امام الجماهير القارئة مسؤولية اجتماعية وسياسية بالنسبة للكتاب الاحرار إذا ارادوا ان يساهموا جديا باقلامهم في معركة التحرير والديمقراطية.

ولكن هذا الموقف الذي ندعو اليه بالنسبة الى البطولة لا تمليه اعتبارات المسؤولية الاجتماعية والسياسية الملقاة على عاتق الكتاب الاحرار من القضايا العاجلة اليوم فحسب، بل تمليه ايضاً، وبنفس الأهمية، اعتبارات فنية خطيرة.

ونقطة البدء عندي في بحث هذا الموضوع، هي ما اراه من ان المهمة الاساسية للروائي، هي خلق الشخصية الانسانية؛ فالرواية في طبيعتها عملية خلق، ومن المتفق عليه طبعاً، ان تأخذ هذه العملية صورة واقعية، فتخلق الشخصية الانسانية في مهادها الحقيقي ووسط علاقاتها الاجتماعية الواقعية. ان هذه المهمة للروائي، هي التي تضع اساساً الحدود بينه وبين الداعية السياسي وبين عالم الاجتماع والاقتصاد والمحلل النفسي. والروائي ينتفع من كل هؤلاء، ولكنه لا ينبغي ان ينافسهم في مهماتهم.

وقد نشأت تقاليد الادب الغربي في القرن الثامن عشر (اي المراحل الاولى لانتصار البورجوازية على الاقطاع) على هذا الاتجاه: اتجاه خلق الشخصية الانسانية وجعلها قلب العمل الادبي الروائي. ولكننا اليوم نشهد تحولاً خطيراً في الرواية الغربية البورجوازية الحديثة، له دلالته الاجتماعية بلا جدال. فمع الاسف لم تعد مسألة خلق الشخصية الانسانية الشاغل الرئيسي للروائي الغربي الحديث. ان الرواية الحديثة اليوم تكاد تهتم بكل شيء تقريباً، الا خلق الشخصية الانسانية، وفي الادب الانكليزي والفرنسي الحديث أمثلة كثيرة تدل على الهرب من هذا الالتزام. لقد اختفت الشخصية الانسانية (او كادت) من الرواية المعاصرة، وباختفائها كان طبيعياً ان يختفي «البطل» كذلك، اذ انه الضرورة الحتمية لكل محاولة لخلق الشخصية الانسانية. وقد قدمنا، في الفصل السابق، اننا لا نعني دائماً بكلمة «البطل»، البطل الاجتماعي الشريف، فهناك ابطال ايجابيون، وهناك ابطال سلبيون.

وقد كانت عملية القضاء على «البطل» ضرورة من ضرورات التطور في رواية القرن التاسع عشر، فرضها انحلال الواقعية الفنية. وحين كتب فلوبير «مدام بوفاري»، كان لا يزال مهتماً بخلق شخصية «إما» اولا، وان ساعدته طريقته الفنية الخالقة على ان يوسع طاقاته الفنية الى حدود رسم صورة كاملة لمقاطعة نورمان في الوقت ذاته، اما زولا مثلاً، فقد اهتم ان يكتب عن موضوعات اكثر من اهتمامه بخلق شخصيات بشرية، اهتم ان يكتب عن الحرب، عن المال، عن الدعارة، عن اسواق باريس وهلم جرا... نعم، لا يزال من الممكن الى اليوم ان نقرأ اعمال زولا بكثير من الغبطة والسرور، وذلك لما له من حيوية وعاطفة جياشة وطبيعة فنية لا جدال فيها. ولكن الآلاف من روايات الروائيين الغربيين، الذين لا يملكون صفات زولا، يستحيل علينا قراءتها. وفي ظل هذا الموقف الجديد، قدم كثيرون من الروائيين الغربيين فلسفتهم في الموضوع، قائلين ان مهمتهم هي أن يخلقوا «أناساً عاديين في ظروف عادية». والحقيقة انهم بهذا الادعاء قد تخلوا عن الواقعية والحياة في آن واحد. فتقديم «أناس عاديين في ظروف عادية» لا يعني الا عزل الانسان عن القوى المحركة للمجتمع، لا يعني الا تضييع التفاعل المتبادل بين الشخصية الانسانية والعالم الخارجي عن طريق تحطيم الزمن والمنطق الداخلي للحوادث، وهو بمعنى آخر، لا يعني الا قتل عملية الخلق بانكار الشخصية التاريخية للانسان.

والواقع، ان البورجوازية لم تعد تقبل الانسان في الزمن، الانسان الذي يعمل بجد في العالم، الانسان الذي يغيره العالم ويغير العالم، الانسان الذي يجاهد ليخلق نفسه من جديد، الانسان التاريخي. اذ ان قبول البورجوازية لهذا الانسان، يعني بالتبعية ادانة العالم البورجوازي، والاعتراف بالمصير التاريخي للرأسمالية والاستعمار، وبالقوى التي تعمل في المجتمع من اجل ها المصير.

ان مواجهة مشكلة البطل اليوم عند الروائي البورجوازي تعني تحديد موقف: تأييد او كراهية، والكاتب البورجوازي الحديث يفزع من اتخاذ موقف في اي شيء، انه يخشى القوى الهائلة التي ستنطلق من عقالها في رواياته اذا حاول ان يخلق هذه الشخصية الانسانية، الحبيبة او الكريهة، ولذا، فهو يفضل ان يتعرض لعالم هادىء من الحدائق، وغرف الاستقبال، والاحاديث الطويلة، والتحليل الرهيف للمشاعر، ومن المسلم به، ان هذه الامور ليست الا انعكاسات للعالم الخارجي الذي يخشاه الكاتب، ولكنها انعكاسات رهيفة صلتها بالعالم الخارجي ليست واضحة تماماً، لا عند القارىء

ولا عند الدولة.

هذه هي الدلالة الحقيقية للتطور الذي ميز الرواية الحديثة في الغرب، ولسنا ندعي ان كتابنا الاحرار قد وصلوا الى هذه الحدود المتطرفة، ولا ان هذه الافكار قد خطرت في ذهنهم، وانما ندعي ان هذا اتجاه عام امتدت آثاره الفنية الى روائيين كثيرين في البلاد العربية، ولا سيما نجيب محفوظ. وكان هناك بعض التأثر اللاواعي بها عند كتابنا الاحرار وهو يؤلفون. وحين نعود الى مراجعة «الارض» في ضوء هذه المناقشة، نجد ان «عبد الهادي» قد قُدّم حقيقة كشخصية ايجابية لم تستكمل دراسة كل جوانبها في الرواية. فنحن لا نعلم شيئاً عن حياته الخاصة، حياته بالمنزل مع امه التي سمعنا عنها ولم نلقها في الرواية، ونحن لا نعلم شيئاً يذكر عن تجربته داخل السجن في البندر، وقد تم هذا الاهمال في دراسة شخصية عبد الهادي لحساب تقديم شخصيات متقاربة في الاهمية معه في الرواية، وانك لتخرج من قراءة «الارض» وقد فهمت جوانب هامة من شخصيات مختلفة، ولكنك لا تملك الا ان تشعر بان هناك نقصاً واضحاً في فهم كل واحدة على حدة، ولم يكن من الممكن ان يتعرض الشرقاوي لشخصيات مختلفة ويعطيها نفس الاهمية الفنية، ويوفي كل واحدة حقها من الدراسة الجدية .

وان نفس المنطق لينطبق على «المصابيح الزرق» مع فارق واحد، هو ان فارساً اسوأ من عبد الهادي بكثير في خاتمة حياته في الرواية.

ولسنا نجد لختام هذا المقال خيراً من ان نقتبس شيئاً عن موقف غوركي من مسألة البطل اذ يقول «يجب ان نظهر على المسرح المعاصر بطلا واقعياً بأوسع ما في هذه الكلمة من معنى، وعلينا ان نظهر للناس الكائن المثالي، الذي يرتقبه العالم منذ الازل».

وليس من شك ان هذه الكلمة لجوركي لا ترتبط بالمسرح فحسب، بل هي المهمة الرئيسية للفن التقدمي الحديث، فلنعد للبطل، المثل الاعلى، الذي قضت عليه واقعية القرن الماضي باعتباره فلتة لا وجود لها في الحياة .

فهـــرس

شركة الفجر للطباعة
العاشر من رمضان
ت : ٣٦٢٨٨١ ــ ١٥٠.

رقم الايداع / ٢٥٣٥ /١٩٨٩